

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Letras



PROJECTO KARAMÁZOV
Pesquisa e criação teatral
a partir de *Os Irmãos Karamázov*
de Fiódor Dostoiévski

SÓNIA DA CONCEIÇÃO FERREIRA BARBOSA

Orientadora:
Professora Doutora Anabela Rodrigues Drago Miguens Mendes

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor
em Estudos de Teatro

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Letras



PROJECTO KARAMÁZOV
Pesquisa e criação teatral
a partir de *Os Irmãos Karamázov*
de Fiódor Dostoiévski

SÓNIA DA CONCEIÇÃO FERREIRA BARBOSA

Orientadora: Professora Doutora Anabela Rodrigues Drago Miguens Mendes

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor
em Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel
Professora Catedrática e Diretora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais: Doutora Joana Craveiro Pereira de Sousa
Professora Adjunta Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha
Doutor Alexandre Pieroni Calado
Professor Adjunto Convidado Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico
de Lisboa
Doutora Ana Clara Simão Viegas dos Santos
Professora Auxiliar Faculdade de Ciências Sociais da Universidade do Algarve
Doutora Anabela Rodrigues Drago Miguens Mendes
Professora Auxiliar Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora
Doutor Rui Manuel Pina Coelho
Professor Auxiliar Convidado Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Palavras-chave:

Karamázov —
Dostoiévski —
Teatro e Literatura —
Criação teatral —
Actor / Criador —
Teatro e Pedagogia —
Teatro e Filosofia.

A autora deste texto escreve de acordo com a antiga ortografia.

Resumo

O Projecto /Tese “Karamázov — pesquisa e criação teatral a partir de *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski”, de Sónia Barbosa, apresenta-se como uma proposta de Doutoramento em Projecto onde a componente prática tem grande relevância. Tendo a obra literária de Dostoiévski como núcleo vivo, abrem-se três perspectivas de desenvolvimento, distintas mas interligadas: a criação artística teatral (de três espectáculos teatrais a partir de três pontos de vista no romance), o percurso pedagógico (realização de oficinas sobre a criação teatral a partir da obra literária), e a análise e pensamento crítico sobre o processo criativo (com as especificidades deste caso particular).

A criação teatral foi pensada para uma trilogia em que os espectáculos se designaram: *Ivan ou a Dúvida*, *Dmitri ou o Pecado* e *Aleksei ou a Fé*. A partir do olhar de cada um dos irmãos, foi assumida uma perspectiva filosófica e existencialista que permite reflectir sobre três modos distintos de relação com o mundo: o *modo Ivan* — a dúvida, o questionamento, a recusa de todo e qualquer dogma religioso, o individualismo, o orgulho, a Razão como única guia; o *modo Dmitri* — o desejo, o descontrolo, a paixão, a violência, o passar por cima de todos os valores morais em nome de um Sentimento; o *modo Aleksei* — acreditar, amar, escutar e acolher, mover-se entre Razão e Sentimento para servir de consolo e guia aos outros.

Pretende-se investigar esta criação teatral específica como um *processo total*, nomeadamente os conteúdos literários da obra e a construção dramaturgica a partir deles; as metodologias de criação e de ensaios com todos os criativos envolvidos e em particular com os actores (como a improvisação, a relação entre actor e personagem, a relação com o espaço cénico, a relação entre actor e espectador, as componentes de luz, cenografia, figurinos, música, etc.); e ainda as componentes organizativas como processos de financiamento e desenvolvimento de parcerias para a criação teatral, planeamento, divulgação e circulação de espectáculos. É ainda exposta a componente pedagógica do processo onde se evidenciam as ligações entre actividades pedagógicas e actividades artísticas.

O processo criativo é também analisado com base em relações entre pensamento teórico das áreas teatrais e filosóficas e pensamento criativo/operativo ligado às actividades específicas desenvolvidas ao longo de quatro anos. Tendo Dostoiévski como referência central, são abordados pensadores, autores e criadores que se relacionam ou com o pensamento do autor ou com o pensamento da criação teatral dirigida por Sónia Barbosa; os mais importantes são Joseph Frank, Peter Brook, Friedrich Nietzsche, Byung-Chul Han, Michel Onfray, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Hans-Thies Lehmann, Jorge Dubatti, Mikhaïl Bakhtin, David Foster Wallace, Eimuntas Nekrosius, Rogério de Carvalho, Peter Stein, Pier-Paolo Pasolini, Tolentino Mendonça.

São apresentados diversos materiais ao longo da tese que testemunham os resultados obtidos durante todo o processo, nomeadamente: vídeos de apresentações de espectáculos e em contexto pedagógico, fotografias, materiais gráficos, número de apresentações, participantes, espectadores e entidades parceiras, resultados recolhidos através de testemunhos, opiniões e textos de pessoas externas ao processo.

É uma característica importante deste Projecto a relação viva com a realidade circundante, no sentido de activar e aproveitar as potencialidades transformadoras do processo artístico, na relação com a comunidade onde ele se desenrola.

Parole chiave:

Karamázov —
Dostoevskij —
Teatro e Letteratura —
Creazione teatrale —
Attore / Creatore —
Teatro e Pedagogia —
Teatro e Filosofia.

Síntesi ¹

Il Progetto / Tesi “Karamazov - ricerca e creazione teatrale basata su” “I Fratelli Karamazov” di Fëdor Dostoevskij”, di Sónia Barbosa, è presentato nella forma di Dottorato in Progetto in cui la componente pratica ha una grande rilevanza. Avendo l’opera letteraria di Dostoevskij come nucleo vivente, sono proposte tre prospettive diverse ma interconnesse a sviluppare: creazione artistica teatrale (di tre spettacoli teatrali che partono da tre punti di vista nel romanzo), percorso pedagogico (laboratori su la creazione teatrale partendo dall’opera letteraria) e analisi e pensiero critico sul processo creativo (con le specificità di questo caso particolare).

La creazione teatrale è stata progettata come una trilogia in cui gli spettacoli si chiamano: “Ivan o il Dubbio”, “Dmitri o il Peccato” e “Aleksèi o la Fede”. Dal punto di vista di ciascuno dei fratelli, è stata adottata una prospettiva filosofica ed esistenzialista che ci consente di riflettere su tre diversi modi di relazionarci con il mondo: il *modo Ivan* — dubitare, mettere in discussione, rifiutare qualsiasi dogma religioso, l’individualismo, l’orgoglio, la Ragione come unica guida possibile; il *modo Dmitri* — il desiderio, la perdita di controllo, la passione, la violenza, andare oltre ogni valore morale in nome di un Sentimento; il *modo Aleksèi* — credere, amare, ascoltare e accogliere, spostarsi tra Ragione e Sentimento confortando e guidando gli altri.

Si intende indagare questa specifica creazione teatrale come un *processo totale*, sviluppando i contenuti letterari dell’opera e la costruzione drammaturgica basata su di essi; le metodologie per la creazione e le prove con tutti i creativi coinvolti e in particolare con gli attori (come l’improvvisazione, il rapporto tra attore e personaggio, il rapporto con lo spazio scenico, il rapporto tra attore e spettatore, le componenti luce, scenografia, costumi, musica, ecc.); e anche le componenti organizzative come le procedure per il finanziamento e lo sviluppo di partenariati per la creazione, la pianificazione, diffusione e circolazione di spettacoli teatrali. Viene inoltre esposta la componente pedagogica del processo, in cui sono evidenziati i collegamenti tra attività pedagogiche e attività artistiche.

Il processo creativo viene anche analizzato in base alle relazioni tra pensiero teorico nelle aree teatrali e filosofiche e pensiero creativo / operativo collegato alle attività specifiche sviluppate in quattro anni. Con Dostoevskij come riferimento centrale, vengono avvicinati pensatori, autori e artisti che sono collegati al pensiero dell’autore o al pensiero della creazione teatrale diretta da Sónia Barbosa; i più importanti sono Joseph Frank, Peter Brook, Friedrich Nietzsche, Byung-Chul Han, Michel Onfray, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Hans-Thies Lehmann, Jorge Dubatti, Mikhaïl Bakhtin, David Foster Wallace, Eimuntas Nekrošius, Rogério de Carvalho, Peter Stein, Pier-Paolo Pasolini, Tolentino Mendonça.

All’interno della tesi vengono presentati vari materiali che testimoniano i risultati ottenuti durante il processo, vale a dire: video di presentazioni di spettacoli, residenze creative e laboratori, fotografie, materiali grafici, numero di presentazioni, partecipanti, spettatori ed entità coinvolte, risultati raccolti attraverso testimonianze, opinioni e testi di persone esterne al processo. Una caratteristica importante di questo Progetto è il rapporto vivente con la realtà circostante, al fine di attivare e sfruttare il potenziale di trasformazione del processo artistico, nel rapporto con la comunità in cui si svolge.

¹ Escolheu-se a língua italiana para a tradução deste resumo pela importante e fundamental relação de Sónia Barbosa com esta língua, esta cultura e este país, onde viveu e desenvolveu actividades profissionais entre 2002 e 2009, tendo iniciado a relação com a obra *Os Irmãos Karamázov* nesta língua através da edição: DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005.

Para o Cristóvão

"Não quero a harmonia; por amor à humanidade não a quero. Antes quero ficar ao lado dos sofrimentos não vingados. Mais vale ficar com o meu sofrimento não vingado e com a minha indignação insatisfeita, mesmo que esteja errado. Além disso, puseram um preço demasiado alto à harmonia, não está ao nosso alcance pagar tanto pela entrada."

Ivan Karamázov

Os Irmãos Karamázov

"Caminho e não sei para onde: para a fetidez e a vergonha, ou para a luz e a alegria. É esse o mal porque tudo no mundo é um enigma! (...) Porque eu sou um Karamázov. Porque, se eu voar para o abismo, será a direito, de cabeça para baixo e pernas para o ar, e até satisfeito por cair precisamente nessa situação humilhante, e acho até uma beleza cair assim."

Dmitri Karamázov

Os Irmãos Karamázov

"Falam-vos muito da vossa educação, mas uma bela memória, uma lembrança sagrada, guardada desde a infância, é talvez a melhor educação. Se uma pessoa juntar muitas dessas recordações, estará salva para toda a vida. E mesmo que nos fique no coração apenas uma boa lembrança, até essa pode servir um dia para a nossa salvação."

Aliocha Karamázov

Os Irmãos Karamázov

"O trabalho é o de um artesão, não há lugar para falsas mistificações, para métodos mágicos enganosos. O teatro é um ofício. Um encenador trabalha e escuta. Ele ajuda os actores a trabalhar e a escutar. É esta a direcção. É por isso que um processo em constante mudança não é um processo em confusão mas um processo em crescimento. É esta a chave. É este o segredo. Como veêm, não há segredos."

Peter Brook

"There are no secrets"

ÍNDICE

5	Resumo
7	Síntesi
14	Agradecimentos
16	Introdução
24	<u>REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS</u>
26	<u>Actividades</u>
27	<u>Tese</u>
28	<u>CAPÍTULO 1 — AVIZINHAR-SE: DELINEAR UM TERRITÓRIO, DESENVOLVER UM CÓDIGO</u>
29	<u>1.1. — Dostoiévski através de nós ou nós através de Dostoiévski</u>
29	Por onde começar?
30	Um leve perfume a Filosofia Hermética
33	Um mapa muito pessoal
34	Vídeo 1 — Apresentação pública da primeira residência de criação do Projecto Karamázov
35	Porquê os Irmãos Karamázov
36	Visões teatrais para desenvolver sensações
37	O modelo <i>dostoiévskiano</i>
39	O favor que Foster Wallace me fez
41	Dostoiévski através de outros olhares
44	Fiódor Dostoiévski e <i>Os Irmãos Karamázov</i> — uma biografia selectiva
45	As marcas da infância
46	Dostoiévski e o seu pai
47	Uma entrada em grande
47	Angústias e revoltas — o Círculo Petrachévski
48	“Morte por um pelotão de fuzilamento”
49	A experiência da prisão na Sibéria e os seus efeitos
50	Ana Grigórievna — finalmente um pouco de sorte
51	Conflitos e convulsões políticos e pessoais
53	Um romance como corolário
54	O discurso sobre Púchkin — a glória incontestável
55	A existência de um homem assim
57	<u>1.2. — Filosofias: filosofar no teatro, “teatrar” na filosofia</u>
57	Jorge Dubatti e o teatro como acontecimento
59	Nietzsche e o desejo de superação
62	Byung-Chul Han e o tédio profundo
64	Repercussões
65	Michel Onfray e o mistério do corpo
68	<u>1.3. — Do Teatro: teorias, práticas e experiências</u>
68	Inspirações Teatrais
68	Peter Brook
71	O texto e a voz — Rogério de Carvalho e Peter Stein
73	A concepção do espectáculo: influências e relações
75	Relações com o <i>Teatro Pós-Dramático</i> de Hans-Thies Lehmann
78	Espectáculos que deixam sementes que germinam por aqui e por ali
78	<i>Sabato, domenica e lunedì</i> de Toni Servillo
80	<i>Idiotas</i> de Nekrosius

82	<u>CAPÍTULO 2 — IVAN OU A DÚVIDA</u>
83	<u>2.1. — Primeira parte</u>
83	Porquê começar com Ivan?
83	As ideias de Ivan Karamázov
89	Residência de criação para o espectáculo <i>Ivan ou a Dúvida</i> : conflito interior, conflito teatral
92	Trabalho de interpretação
95	O factor humano
97	A preparação do actor
98	Processos de criação — a improvisação
101	O espaço cénico
103	A dramaturgia
104	A primeira cena — Introdução
105	Análise do guião
110	Segunda cena — o texto de Dostoiévski em acção
111	Naturalismo? Dramático? Pós-Dramático? — Pequeno aparte sobre conceitos
117	Terceira cena — Deus e um prato de cerejas
119	Quarta cena — onde Ivan expõe a sua tese
127	Última cena — um final aberto
128	Luz, música e figurinos
130	Vídeo 2 — Apresentação pública da residência de criação para <i>Ivan ou a Dúvida</i>
130	Uma visão crítica do todo
134	<u>2.2. — Segunda parte</u>
134	<i>Ivan ou a Dúvida</i> — ensaios e estreia do espectáculo
134	Produção, financiamento e outros obstáculos
137	O percurso interior das coisas
138	O dispositivo cénico
139	A configuração inicial das regras deste universo teatral
144	Análise do guião final do espectáculo <i>Ivan ou a Dúvida</i>
162	Os objectos e a cena, a teatralidade e a parateatralidade
167	A morte do pai e os convidados (in)desejados
170	Análise do guião final do espectáculo <i>Ivan ou a Dúvida</i> (continuação)
181	Sobre o trabalho com os actores
183	Sobre cenografia e figurinos
186	Sobre a luz
186	Sobre a música
187	Vídeo 3 — Estreia de <i>Ivan ou a Dúvida</i>
187	Análise final do espectáculo como um todo — um olhar exterior com o dentro cá dentro
189	Pensamentos sobre o sistema de distribuição e circulação de espectáculos teatrais
192	A digressão de <i>Ivan ou a Dúvida</i> — 2018
196	Reposição de <i>Ivan ou a Dúvida</i> no Teatro Meridional em Novembro de 2019
199	Dossiê de apresentação <i>Ivan ou a Dúvida</i>
209	Vídeo 4 — Vídeo promocional do espectáculo <i>Ivan ou a Dúvida</i>

210	<u>CAPÍTULO 3 — DMITRI OU O PECADO</u>
211	<u>3.1. — Primeira parte</u>
212	Dostoiévski e Dmitri
217	A nossa visão de Dmitri
218	Referências filosóficas — Michel Onfray
220	Gilles Deleuze e Félix Guattari — a ideia de rizoma
221	Jacques Lacan e o inconsciente como excesso
221	Um jovem impulsivo
223	<i>Dmitri ou o Pecado</i> — 1ª Residência de Criação
225	Os conteúdos
227	As personagens do romance
227	À procura do universo
229	O processo
233	Apresentação e reacções dos espectadores
233	Análise do guião
244	Um último olhar
245	Vídeo 5 — Apresentação pública da residência de criação para <i>Dmitri ou o Pecado</i>
247	<u>3.2. — Segunda parte</u>
247	<i>Dmitri ou o Pecado</i> — criação e estreia do espectáculo
248	O processo — como atravessar uma crise
250	Um universo novo, estranho mas muito fascinante
253	Escolhas dramáticas — seleccionar materiais, resolver o conflito
259	O espaço cénico
261	O elemento terra
262	As personagens no texto — como se definem em cena?
264	Sobre <i>Dmitri ou o Pecado</i> — texto da folha de sala
265	Análise do guião final do espectáculo
297	Elogio dos actores
299	A música, a luz, a cenografia e os figurinos
301	Vídeo 6 — Estreia de <i>Dmitri ou o Pecado</i>
302	Na direcção de um teatro cada vez mais autoral
303	Dossiê de apresentação <i>Dmitri ou o Pecado</i>
315	Vídeo 7 — Vídeo promocional do espectáculo <i>Dmitri ou o Pecado</i>
316	<u>CAPÍTULO 4 — ALEKSEI OU A FÉ</u>
317	Uma torrente de palavras salgadas como lágrimas
318	Um salto de fé
319	Aliocha e Dostoiévski
322	Aliocha visto por nós — um olhar sobre o seu percurso
324	O que há ainda a descobrir sobre Aliocha
325	As crianças e a memória
328	Crise de fé
329	O plano simbólico de Zóssima
329	As angústias do nosso tempo — pouca religião e pouca fé
330	Dostoiévski, Pasolini e as profecias
333	E onde havemos de ir buscar a fé?
335	Tolentino Mendonça, a fé e o desejo

338	Peter Brook e um teatro com fé
339	Para um esboço de dramaturgia
343	Uma proposta de exercício para a criação cénica
349	Visões — dispositivos cénicos
352	Dossiê de apresentação <i>Aleksei ou a Fé</i>
372	<u>CAPÍTULO 5 — ENCONTROS PEDAGÓGICOS</u>
373	As vantagens de ser professora e artista
373	Projecto Karamázov e as várias áreas de aprendizagem
374	Karamázov — da literatura para o teatro
379	A relação entre a construção da dramaturgia e os encontros pedagógicos
383	Conversas politicamente incorrectas
387	Vídeo 8 — 2ª sessão da Oficina Karamázov sobre <i>Ivan ou a Dúvida</i>
388	Encontros pedagógicos com alunos do ensino secundário
389	Encontros Pedagógicos — Dmitri
391	Um exemplo gratificante
394	Percurso pedagógico e percurso artístico encontram-se em cena
396	Oficinas sobre os temas de <i>Aleksei ou a Fé</i>
402	<u>CARTAS AO PROJECTO</u>
402	<u>Cartas abertas que acompanham um percurso</u>
403	Primeira carta
404	Segunda Carta
406	Terceira Carta
411	<u>Cartas trocadas que resultam de uma intersecção de percursos</u>
411	Primeira correspondência
414	Segunda correspondência
417	Terceira Correspondência
422	<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>
430	<u>BIBLIOGRAFIA</u>
431	Bibliografia primária
431	Bibliografia secundária
433	Artigos/ Ensaios
435	Sítios na internet

Agradecimentos

Agradeço profundamente, com eterno reconhecimento, à minha Orientadora, Professora Anabela Mendes, que me guiou, ensinou, provocou, desafiou, acompanhou, apoiou, instigou, acarinhou, com olhar atento, mão firme, amplos braços, coração enorme e espírito aberto, nunca me deixando sentir sozinha nesta longa caminhada.

Agradeço a Fiódor Pávlovitch Dostoiévski por me ter ensinado muito sobre mim mesma, sobre o mundo e sobre o ser humano, e por me ter dado motivos para mudar a minha vida e a vida de muitas pessoas, mais de um século depois da sua morte.

Agradeço a Peter Brook por ser uma guia, uma luz e uma inspiração no meu fazer teatral, há mais de vinte anos. E a Joseph Frank por, no último ano, me ter permitido adquirir uma visão sobre a vida e a obra de Dostoiévski muito mais completa e objectiva, aprofundando de modo decisivo a minha relação com o homem. Brook e Frank são os dois pilares que me ajudaram a sustentar o *edifício karamazoviano* construído a partir da obra de Dostoiévski.

Agradeço a todos os professores do curso de doutoramento que me ajudaram a encontrar o caminho de regresso a uma prática de estudo e investigação teórica que me tem enriquecido a todos os níveis. E aos colegas que frequentaram comigo essas aulas e com quem partilhei belos momentos de descoberta e aprendizagem, numa sala da Faculdade de Letras (da U.L.) onde o som de aviões a descolar nos servia de banda sonora sempre presente.

Agradeço a todos os artistas que colaboraram ao longo destes vários anos de actividades no Projecto Karamázov, que chegam quase à vintena. Todos eles são mencionados com nome e apelido diversas vezes ao longo destas páginas, e a sua participação é reconhecida e analisada com o devido cuidado e respeito, mas não posso deixar de os referir neste momento: sem eles nada disto era possível.

Agradeço a todas as entidades, instituições e estruturas que apoiaram o Projecto Karamázov, nas suas diversas actividades e que são numerosas (também se encontram nomeadas no interior deste texto). Deixo um agradecimento particular ao Teatro Viriato (e a toda a sua equipa!), na pessoa da Paula Garcia, parceiro artístico e coprodutor dos espectáculos da trilogia do Projecto Karamázov; à Fundação Lapa do Lobo, (nas pessoas da Ana Lúcia Figueiredo e da Maria do Carmo Batalha) parceira a vários níveis — na organização de oficinas teatrais, acolhimento de apresentações de espectáculo, e em especial na bolsa de estudo extraordinária que me foi concedida para realização deste doutoramento, sem a qual não seria possível tê-lo feito; e por último à Escola Superior de Educação de Viseu, em particular na pessoa de Jorge Fraga, parceira que tem sido fundamental para o desenvolvimento do trabalho na área pedagógica, uma componente muito importante neste Projecto.

Agradeço aos três *espectadores especiais*, que foram desafiados e aceitaram fazer parte deste texto, com as suas ideias e opiniões, o Miguel Branco, o Marcus Mazieri e a Raquel.

Agradeço ao Nuno Rodrigues e à Rosário Pinheiro que trabalharam no arranjo gráfico deste texto, contribuindo para que o seu aspecto final permitisse valorizar o seu conteúdo.

Agradeço aos meus Companheiros de Arte (alguns fazem parte desta aventura karamazoviana, outros não) — saber que os encontro, ombro a ombro, tantas vezes por essa estrada fora, nesta luta que é fazer da Arte e do Teatro a nossa vida, dá-me alento para não desistir.

Agradeço à minha família, em particular aos meus irmãos Pedro e Paula, que com o seu apoio e carinho me dão força para empreender grandes empreitadas.

Por último, agradeço à minha família nuclear, aos meus filhos, Artur, Samuel e Benjamim, e ao meu companheiro, Cristóvão. Aos meus filhos por me terem permitido renascer ao trazê-los ao mundo, e por me ensinarem a paciência, a ternura, a perseverança, a curiosidade, a alegria, a compaixão, a coragem, a grandeza e sobretudo, o amor. Ao Cristóvão por ser o meu companheiro em tudo, sustentando-me a mim e ao meu trabalho de modo muitas vezes silencioso mas absolutamente imprescindível, e por me ter ensinado uma nova forma de estar na vida.

Introdução

“A Introdução é a última coisa que se escreve, não se preocupe.” Foi assim que me respondeu a Professora Anabela Mendes, a minha Orientadora de Doutoramento, quando lhe coloquei várias questões, há já muitos meses, sobre o tom, as ideias, o modo para começar esta Introdução.

Foi uma pergunta ingénua ligada ao pensamento de que a introdução de uma tese seria o seu início. Mas rapidamente compreendi todo o sentido da ideia, porque só no final da grande empreitada, que significa a escrita de uma tese, se consegue ter uma visão abrangente do seu todo e, desse modo, ter as ferramentas necessárias para preparar o leitor a melhor embarcar nesta viagem.

E aqui estou, na recta final da escrita da minha tese que se intitula “Projecto Karamázov — pesquisa e criação teatral a partir de *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski”, pronta a escrever a Introdução, agora que se tornaram claras não só as motivações que me levaram a desenvolver todo este Projecto, mas também a forma e a estrutura que ele tomou.

E de repente, algo de novo, inesperado e gigantesco acontece.

Como podia eu imaginar, há quase quatro anos quando iniciei o meu Doutoramento, que ia estar a escrever a Introdução para a minha tese em pleno Estado de Emergência? Mas a verdade é que estou. Não posso ignorar isso, como se este trabalho estivesse neste momento a existir num qualquer plano abstracto, embora concretizável, sem tempo nem espaço (no qual se escreveria talvez sobre coisas abstractas, sem tempo nem espaço). Mas é justamente essa sensação de suspensão que apela para uma outra realidade, aquela em que eu acredito com veemência. Apesar de não ignorar que estamos todos suspensos provisoriamente no tempo e no espaço, não deixo de acreditar que a minha tese se baseia na convicção e na argumentação de que não pode haver acontecimentos (ou conhecimentos) no teatro que não estejam ancorados num tempo e num espaço concretos. E não posso simplesmente porque não sou capaz.

Por isso, neste momento, enquanto escrevo a Introdução, na qual quero falar dos motivos que me levaram a realizar este trabalho e da forma como ele acabou por se estruturar, não posso deixar de falar do Estado de Emergência, do Covid-19 e do confinamento. Esta nova realidade interage directamente com esse pressuposto que defendo ao longo desta tese: o teatro é a arte da presença viva. De repente, no culminar desta tarefa imensa (a escrita desta tese) vejo-me privada desta possibilidade: não posso fazer teatro neste momento, ou melhor, o teatro não pode acontecer neste momento; e não sabemos durante quanto tempo esta realidade se vai prolongar. E tudo muda. A tese sendo a mesma, deixou de o ser devido ao invisível provisório. O contexto onde as coisas acontecem transforma as próprias coisas. Essa mutabilidade do objecto estudado, em função da perspectiva, do ângulo, ou dos instrumentos utilizados para a sua observação, encontra aqui um exemplo concreto e fortíssimo. Neste momento, por exemplo, não sei como se desenvolverão de facto o resto das actividades que estão previstas no âmbito do Projecto Karamázov: acontecerão da mesma forma, serão adiadas, serão canceladas? E o que acontecerá no próprio tecido da criação teatral profissional? E o que acontecerá na percepção e modo de entender o teatro por parte daqueles que o fazem, mas também por parte do público em geral? Esta ideia de que podemos (ou devemos) continuar a fazer teatro mesmo sem podermos estar juntos presencialmente, e disponibilizarmos gravações de vídeo de espectáculos online, por exemplo, ou mesmo criarmos conteúdos que acontecem em directo mas que se servem de algum tipo de plataforma digital para estabelecer o contacto com o público, embora acontecendo num contexto de programação de artes performativas ao vivo, e a que nós costumamos chamar

teatro; tudo isto o que irá provocar na definição do acontecimento teatral? Estaremos a retirar-lhe força, vitalidade, especificidade? Ou pelo contrário a aceitar as transformações que acontecem continuamente no mundo à nossa volta e a dar-lhes novos sentidos, criando novas realidades? Como entenderemos a partir de agora um modo de existir sobrevivente que não deixa ver, sob o perigo eminente da morte agora bem mais visível, aquela vida boa, difícil mas ajustável às realidades que conhecíamos e que agora nos escapam?

No momento em que me preparo para fechar a minha tese, puxar os fios, atar os nós e tirar conclusões, vejo-me inundada por uma nova avalanche de perguntas...

Mas vamos responder àquelas que podemos, tendo em conta este novo posicionamento em que nos encontramos.

O texto que se segue não é bem um texto. É um objecto um pouco mais complexo. Porque contém materiais que não podem ser considerados exclusivamente textuais (refiro-me a vídeos e imagens), mas também porque o que ele propõe é algo que não se pode confinar facilmente no espaço bidimensional *de uma folha com palavras escritas*.

Este objecto propõe uma viagem em vários sentidos: no sentido temporal — há um percurso no tempo que é dado a conhecer; no sentido espacial — há actividades e situações descritas que só podem ser imaginadas num contexto tridimensional e espacial; mas também num sentido conceptual — viaja-se através de vários conceitos, pensamentos e pensadores; e até mesmo no plano emocional e afectivo — são propostas continuamente aproximações desta natureza aos acontecimentos tratados.

Esta natureza multifacetada, móvel, indefinida, nasce da própria natureza do processo que se pretende aqui dar a conhecer. Trata-se de um processo de criação artística, em todas as suas fases e componentes, que inclui a criação de três espectáculos teatrais (dois já realizados, o terceiro em fase de preparação). Mas não é só o processo artístico que se expõe, a ele se associou um projecto pedagógico (também abordado no Capítulo 5 deste texto), e um projecto de investigação científica. Aqui se complexifica o nível de camadas: não nos limitamos a descrever o processo de criação (o que seria já por si um desafio grande, tal é a complexidade dos acontecimentos que compõem a criação de um espectáculo teatral), mas propomo-nos a analisar essa mesma criação, a compreender onde ela se apoia, a expôr possibilidades de relação com outros pensamentos, a desmontar os processos muitas vezes intuitivos e de natureza iminentemente prática que acontecem na criação, para os tornarmos (mais) compreensíveis à luz do conhecimento objectivo. Um exemplo disso é, no Capítulo 3 — *Dmitri ou o Pecado*, o paralelo encontrado entre a ideia de *rizoma* defendida por Deleuze e Guattari, e o processo de criação do espectáculo *Dmitri ou o Pecado*. Os dois pensadores apresentam o *rizoma* como um modo de observar os acontecimentos, que são entendidos não como movimentos sequenciais, com uma lógica unilateral, hierárquica, ordenada, onde se assume uma origem a partir da qual tudo pode ser explicado, mas antes como labirintos subterrâneos, sem começo nem fim, sem centro nem periferia, com erupções à superfície, onde as manifestações são simultâneas, aparentemente desligadas e autónomas. Também o espectáculo *Dmitri ou o Pecado* foi, de algum modo, construído como um rizoma, com desvios, passagens secretas, erupções de acontecimentos paralelos e simultâneos que comunicam entre si mas se manifestam através de diferentes planos.

É nesta senda que nos lançámos: tornar o mais objectivo possível um processo cuja natureza é profundamente subjectiva, por ser um processo de criação artística, onde as escolhas se fazem, muitas vezes por razões objectivas, mas no limite, aquelas que são as mais determinantes, fazem-se num posicionamento completamente pessoal e subjectivo — faço isto assim porque *eu quero* fazer isto assim. E eu quero fazer isto assim porque a minha experiência de vida, unida ao meu modo de ser, à minha personalidade, à minha sensibilidade, aos conhecimentos que adquiri, à minha visão do mundo e de mim mesmo, e ao que imagino

para o futuro, aliado ainda ao estado emocional em que me encontro no momento e àquilo que quero comunicar através dessa escolha, tudo isso junto cria um ponto de vista único e irrepetível, que sustenta, em última análise, tudo o que fazemos.

Mas antes ainda desta estrutura e destes propósitos que agora tentei enunciar, há que reconhecer o motor principal que faz mover toda esta constelação: a minha paixão por *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski. É essa a nascente que, entretanto, ganhou caudal até formar um rio de dimensões consideráveis: o Projecto Karamázov, em todas as suas componentes e actividades, nasce muito simplesmente dessa paixão.

Dostoiévski é a palavra que mais vezes lerão ao longo destas páginas, logo seguida das palavras *teatro* e *actor*. Em quarto e quinto lugares, encontramos as palavras *trabalho* e *processo*. Também entre as mais escritas encontrarão *jogo*, *subjectividade* (subjectivo) e *perspectiva*. As pessoas mais citadas, depois de Dostoiévski, são *Peter Brook* e *Joseph Frank*.

Com este pequeno jogo estatístico, deixamos umas pistas, bastante certas, sobre os principais ingredientes deste cozinhado: à base de Dostoiévski, teatro e actores, acompanhado de muito trabalho e um longo processo, temperado com muito jogo, diferentes subjectividades e perspectivas, com o contributo essencial de Peter Brook e Joseph Frank.

O menu está dividido da seguinte maneira: para entrada servimos o Capítulo 1 — *Avizinhar-se, delinear um território, desenvolver um código*, onde procuraremos estimular o vosso palato e preparar-vos para a degustação dos três pratos principais: os três capítulos relativos à criação teatral das três peças *Ivan ou a Dúvida*, *Dmitri ou o Pecado* e *Aleksei ou a Fé*.

Este primeiro capítulo começará por definir princípios de orientação no meu trabalho artístico teatral, fazendo uma comparação com os princípios da Filosofia Hermética, que foram um dos pontos de partida para o pensamento sobre a obra *dostoiévskiana* na sua possível relação com o teatro. Princípios como o da Correspondência ("O que está em baixo é igual ao que está em cima") fizeram-me ir à procura daquilo que é mais universal em Dostoiévski, o que da sua obra encontra uma correspondência comigo própria, mas também com o teatro. Ou o Princípio de Causa e Efeito ("toda a Causa tem o seu Efeito, todo o Efeito tem a sua Causa") que me fez indagar sobre as relações que existem entre processo e resultado na criação teatral.

Será feita uma abordagem à obra literária *Os Irmãos Karamázov* e também à figura de Dostoiévski. Esta abordagem faz-se de um ponto de vista pessoal em que se revelam as relações existentes entre a criadora e a obra por ela escolhida como matéria-prima para a criação (porque esta obra, como surge na sua vida, que outras experiências nasceram desta relação no passado). A este ponto de vista sobre a obra e o seu autor juntam-se outros, de outros estudiosos e pensadores, como Joseph Frank, e a sua extraordinária biografia de Dostoiévski — "Dostoiévski — um homem e o seu tempo", Mikhaïl Bakhtin, Vladimir Laksin, Leonid Grossmann, Vergílio Ferreira ou David Foster Wallace, que tornam mais completa e diversificada esta visão. Ficamos assim a conhecer melhor os factos da sua vida e em particular da escrita desta obra, e juntamos à nossa visão, por exemplo, a ideia de *polifonia*, desenvolvida por Bakhtin, ou a visão redentora de Vladimir Laksin sobre a personagem de Ivan Karamázov, ou a ideia da junção de estilos, géneros e temáticas diferentes numa mesma obra de arte, sem abdicar da unidade e coesão, argumentada por Leonid Grossman; ou a personagem-ideia defendida por Vergílio Ferreira; ou a paixão e o engajamento ideológico de Dostoiévski posto em contraste com o cinismo e a falta de coragem dos pós-modernos, na interpretação de Foster Wallace. Acabaremos por perceber que a obra e a vida do autor servirão, através dos seus princípios de acção, dos seus conceitos definidores, das metodologias propostas e mesmo das circunstâncias vividas, como modelos de inspiração para a nossa criação.

Esta aproximação à obra faz-se também através de uma perspectiva muito particular que se escolheu como determinante para a abordagem teatral: a perspectiva filosófica e existencialista. Interessou-nos privilegiar nas temáticas dostoiévskianas presentes em *Os Irmãos Karamázov* aquelas que dizem respeito às questões existenciais: o “porquê” e o “para quê” da nossa existência, e o “como” esses porquês e esses para quês nos fazem agir. Por isso demos os subtítulos de *Dúvida*, *Pecado* e *Fé* aos nossos três espectáculos. É muito interessante que os três irmãos vivam com a mesma intensidade a necessidade de encontrar um sentido para a vida e para o universo, mas procurem e encontrem modos completamente diferentes para pôr em marcha essa procura. Essa diversidade acaba por ser complementar e mostra-nos pontos de vista muito diferentes mas onde cada um pode reconhecer algo de familiar e muitas vezes até pessoal. Nesta abordagem filosófica foi necessário e interessante investigar relações com o pensamento de autores como Jorge Dubatti que, com o seu livro *“O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro”*, nos ajudou a clarificar conceitos que já nos pareciam essenciais como o de *teatro como acontecimento*, ou ainda a ideia de *filosofia teatral* que encara o teatro como um ente independente e autónomo com vida própria (“o teatro sabe”, “o teatro teatral”¹), que pode ser estudado na sua relação com o mundo.

Foi convocado também o pensamento de Nietzsche através da relação com o niilismo de Ivan Karamázov, e, de modo mais abrangente, a relação que pode ser estabelecida entre o seu pensamento e o de Dostoiévski à luz da nossa própria prática artística.

Byung-Chul Han foi outro pensador que nos pareceu interessante invocar, tendo em conta conceitos como “o excesso de positividade”, a “hiperactividade” que conduz à “hiperpassividade”, ou o desaparecimento nas nossas sociedades actuais do “tédio profundo” ou do “estado contemplativo” necessários ao acto criativo, capazes de criar realmente algo de novo, em vez de simplesmente reagirem aos estímulos constantes². São conceitos que reconhecemos como importantes para a nossa forma de pensar o processo criativo.

O filósofo francês Michel Onfray também é citado no primeiro capítulo, através do seu livro *A potência de existir: manifesto hedonista*, principalmente pela sua relação com as temáticas de *Dmitri ou o Pecado*, que têm a ver com o prazer, a sensualidade, o descontrolo, o lado mais carnal e instintivo no ser humano. Ele também nos apresenta uma visão profundamente ligada ao corpo e ao acto de tirar proveito do *aqui e agora*, uma ideia que colocamos entre as mais importantes no nosso trabalho teatral.

A última parte do primeiro capítulo levar-nos-á a investigar e a pôr lado a lado pensamentos da teoria e da prática teatral com a nossa própria prática, de modo a contextualizá-la e a defender as suas lógicas na relação com outras existentes. O principal pensador no campo da teoria teatral é Hans-Thies Lehmann e o seu *Teatro Pós-Dramático*, um conceito que nos interessou analisar no sentido de perceber quais das características reconhecidas nessa categoria podiam ser associadas à nossa criação. Peter Brook aparece como a referência principal do ponto de vista da prática teatral, quer pelo reconhecimento e desenvolvimento de princípios por ele propostos nos seus livros, quer também pela experiência prática de conhecer presencialmente alguns dos seus espectáculos. Mas também são mencionadas outras influências que permitem contextualizar os processos artísticos que a seguir serão dissecados, nomeadamente, os encenadores Rogério de Carvalho, Peter Stein, Eimuntas Nekrosius e Toni Servillo.

Seguiremos, depois desta consistente entrada, para os três pratos principais, os capítulos sobre a criação dos espectáculos.

1 DUBATTI, J.. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, São Paulo, 2016. p 43.

2 HAN, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*. Tradução (do alemão) Gilda Lopes Encarnação, Relógio D'Água, setembro 2014.

O *Capítulo 2 - Ivan ou a Dúvida*, voltará a abordar a obra do Dostoiévski mas olhando muito especificamente para a perspectiva de Ivan. Voltaremos a invocar Joseph Frank que nos ajuda a compreender melhor as intenções do autor no desenvolvimento de cada personagem. Mas também revisitaremos Nietzsche e o seu niilismo, assim como Freud cuja visão de Dostoiévski, a par da de Nietzsche, nos pareceu interessante analisar, pela relação com a ideia da *Morte de Deus/Morte do Pai*, que estes dois pensadores desenvolveram de modo incontornável para o pensamento moderno ocidental. E ainda Vladimir Laksin e o seu belíssimo ensaio sobre a figura de Ivan Karamázov³.

Entraremos depois na análise dos dois momentos de criação que compõem o processo artístico até chegar ao espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. O primeiro momento é designado por Residência de Criação, teve a duração de três semanas, aconteceu no Teatro Viriato em Julho de 2016 e teve uma apresentação pública final. O segundo momento refere-se aos Ensaios e Estreia do Espectáculo, com a duração de cinco semanas em Janeiro e Fevereiro de 2017 no Teatro Viriato. Aqui se entrará no particular da nossa prática artística. Os processos são descritos com bastante detalhe, mas sempre de um ponto de vista analítico, onde se reflecte sobre temas como o trabalho de interpretação, o factor humano na criação teatral, processos de criação como a improvisação, definição de espaço cénico, desenvolvimento da dramaturgia do espectáculo, a utilização da luz, da música, da cenografia e dos figurinos. Aí se fará a análise detalhada do guião criado para cada espectáculo, onde se percebe a passagem da obra literária para a obra teatral, ligada a uma proposta cénica muito concreta. Acrescentar-se-ão materiais fotográficos, gráficos e videográficos que permitem conhecer o trabalho de outros ângulos; e ainda se fará uma análise crítica do resultado final — do espectáculo. Mas também se fará uma viagem por uma outra camada do processo, aquela que diz respeito à organização, produção e financiamento. E ainda será feita a viagem pela construção dos conceitos interiores da encenação, os porquês das escolhas e dos códigos criados para cada espectáculo. Serão dadas a conhecer as dificuldades, obstáculos e desafios concretos de cada um dos processos criativos, e o modo como foram superados, ao mesmo tempo que se dará a conhecer o pensamento conceptual por trás das escolhas artísticas tomadas. Deste modo tentaremos que a nossa prática possa ser olhada por dentro e por fora, conseguindo deste modo proporcionar algumas ferramentas para um pensamento objectivo sobre a prática teatral.

No *Capítulo 3*, que aborda a criação de *Dmitri ou o Pecado*, esta estrutura será repetida: uma análise da obra da perspectiva escolhida, com contributos de pensadores com os quais foram criadas ligações (mais uma vez encontraremos Frank, Onfray, mas também percorreremos o pensamento de Sartre, Deleuze e Guattari e Lacan), seguida pela descrição e análise dos dois processos criativos, a Residência de Criação (Setembro 2018 no Teatro Viriato) e os Ensaios e Estreia do Espectáculo (Maio e Junho de 2019 no Teatro Viriato) onde se fará um processo semelhante ao descrito para o capítulo anterior, complementado por imagens e vídeos.

O *Capítulo 4 — Aleksei ou a Fé*, embora se trate também de um capítulo sobre criação de espectáculo, é particular porque este espectáculo ainda não foi criado; está previsto para o início de 2021 no Teatro Viriato. Por isso o capítulo fará uma abordagem semelhante, no que toca a análise da obra segundo a perspectiva de Aleksei. Mas depois dedicar-se-á a desenvolver o pensamento sobre os princípios de criação deste espectáculo, as suas relações com outros pensamentos filosóficos ou artísticos, como é o caso das referências a Pasolini e a Tolentino Mendonça, os seus objectivos, e os temas que se pretendem desenvolver. Faremos também um exercício em modo “faz-de-conta” sobre propostas para os actores em

3 LAKSIN, V. *Il Giudizio su Ivan Karamazov*. Ensaio, 1972. In DOSTOEVSKIJ, F. *I Fratelli Karamazov*. Traduzione di Agostino Villa. Einaudi, Torino, 2005.

contexto de criação, faremos ainda um levantamento dos vários capítulos e excertos do livro que pretendemos levar para o trabalho de criação. Levantaremos algumas possibilidades no que diz respeito a visões, imagens e dispositivos cénicos que imaginamos neste momento para esta criação. Mas sem nos esquecermos que na nossa metodologia o mais importante para a criação do espectáculo acontece durante a prática com os actores e é a partir dela que se define a dramaturgia e as restantes escolhas cénicas.

Depois destes três capítulos, que definimos como os pratos principais neste nosso hipotético menu, exactamente porque são aqueles onde pomos a nu toda a nossa metodologia e os próprios objectos artísticos que dela nascem, passaremos à *sobremesa*. Trata-se do *Capítulo 5 — Encontros Pedagógicos*. Aí se conta todo o percurso que fizemos até agora nessa área, que compreende dezasseis encontros pedagógicos em contextos diversos. Aí se explicará a relação da nossa prática artística com o nosso trabalho na área da docência, e também os métodos que temos usado nestes encontros, assim como serão partilhadas experiências de grande riqueza no que diz respeito à aprendizagem e ao conhecimento do mundo e do outro. Também nesse capítulo serão fornecidos outros elementos para melhor compreender o processo, como fotografias, vídeos, excertos de guiões e transcrições de sessões. Chamamos-lhe a nossa sobremesa talvez porque nestas sessões vivemos os momentos mais doces deste processo, onde o encontro entre pessoas curiosas por aprender coisas novas, num contexto estimulante e sem a pressão de um resultado que deve ser levado a público, nos proporcionou grandes descobertas e grandes prazeres.

Ao último capítulo demos o nome de *Cartas ao Projecto*, e será onde abriremos o nosso trabalho (dentro da escrita da tese, uma vez que nas actividades práticas já o fizemos inúmeras vezes) a olhares e contributos exteriores. Pedimos a três pessoas, que também representam três entidades, muito próximas do Projecto Karamázov (Paula Garcia/Teatro Viriato, Ana Lúcia Figueiredo/Fundação Lapa do Lobo e Jorge Fraga/Escola Superior de Educação de Viseu) que nos dessem uma visão dele. Elas aceitaram e escreveram as três primeiras cartas que apresentaremos. Depois pedimos a três espectadores (nomeadamente do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*) com quem a relação é apenas aquela criada durante o tempo que estiveram a assistir ao nosso espectáculo, que nos dessem um contributo, a sua visão, o seu ponto de vista sobre ele. Tivemos nesta tarefa a cumplicidade da Orientadora desta tese, a Professora Anabela Mendes, que através do seu seminário de Análise do Espectáculo, no Mestrado de Estudos de Teatro da FLUL, pôde propor aos seus alunos este exercício. Estas cartas foram respondidas por mim, criando assim uma verdadeira dinâmica de pensamento aberto sobre a obra; é o registo dessa correspondência que encontrarão também neste capítulo. Serão as nossas bebidas espirituosas, uma vez que há muitos momentos em que de facto parece haver um brindar implícito, mas também porque são páginas que em certos momentos nos poderão provocar a emoção forte de uma bebida de grande teor alcoólico quando o pensamento crítico é posto a nu, sem pudores.

E assim chegaremos ao café aromatizado, as nossas considerações finais, onde um balanço dos resultados de todo este processo será feito, tendo em conta o lado objectivo, estatístico e factual, mas também o lado pessoal, subjectivo e afectivo que durante todo este processo (e também durante toda esta tese) será sempre tido como parte fundamental da nossa proposta.

Esperamos que o menu seja do vosso agrado e se por ventura o encontrarem demasiado pesado e difícil de digerir de uma só vez, lembrem-se da possibilidade de deixar partes para o dia seguinte, porque, ao contrário de alguns pratos que só fazem sentido se forem ingeridos imediatamente após a preparação, este Projecto Karamázov foi imaginado para degustação lenta.

Antes, porém, de vos desejar *bom-apetite!*, que seria o mais apropriado depois de vos ter aguçado o interesse com metáforas culinárias, perdoem-me a maldade, mas devo voltar ao confinamento, de onde vos escrevo.

O confinamento que coincidiu com esta Introdução. O confinamento que me obriga a mudar a Introdução. O confinamento que me faz ter medos novos e angústias que cavalgam sozinhas na noite. O confinamento que me faz sonhar com novas receitas e perder (ou ganhar!) horas à volta dos tachos. O confinamento que me obriga a pensar de novo na urgência e na necessidade do teatro. O confinamento que me tolda o raciocínio com o peso das incertezas...

Provavelmente quando lerem esta Introdução o confinamento já acabou e tantas destas incertezas e destas perguntas já se desfizeram na espuma dos dias, ou pelo contrário, o mundo estará substancialmente diferente porque a urgência nos levou de facto a mudar muitas das nossas atitudes. É o que desejo. Qualquer que seja o caso, talvez esta Introdução, para além de nos ajudar a embarcar na viagem desta tese, possa recordar-nos como as respostas e as certezas podem ser tão inesperadamente e repentinamente desfeitas em pó.

E agora sim, bom-apetite!

Projecto Karamázov —

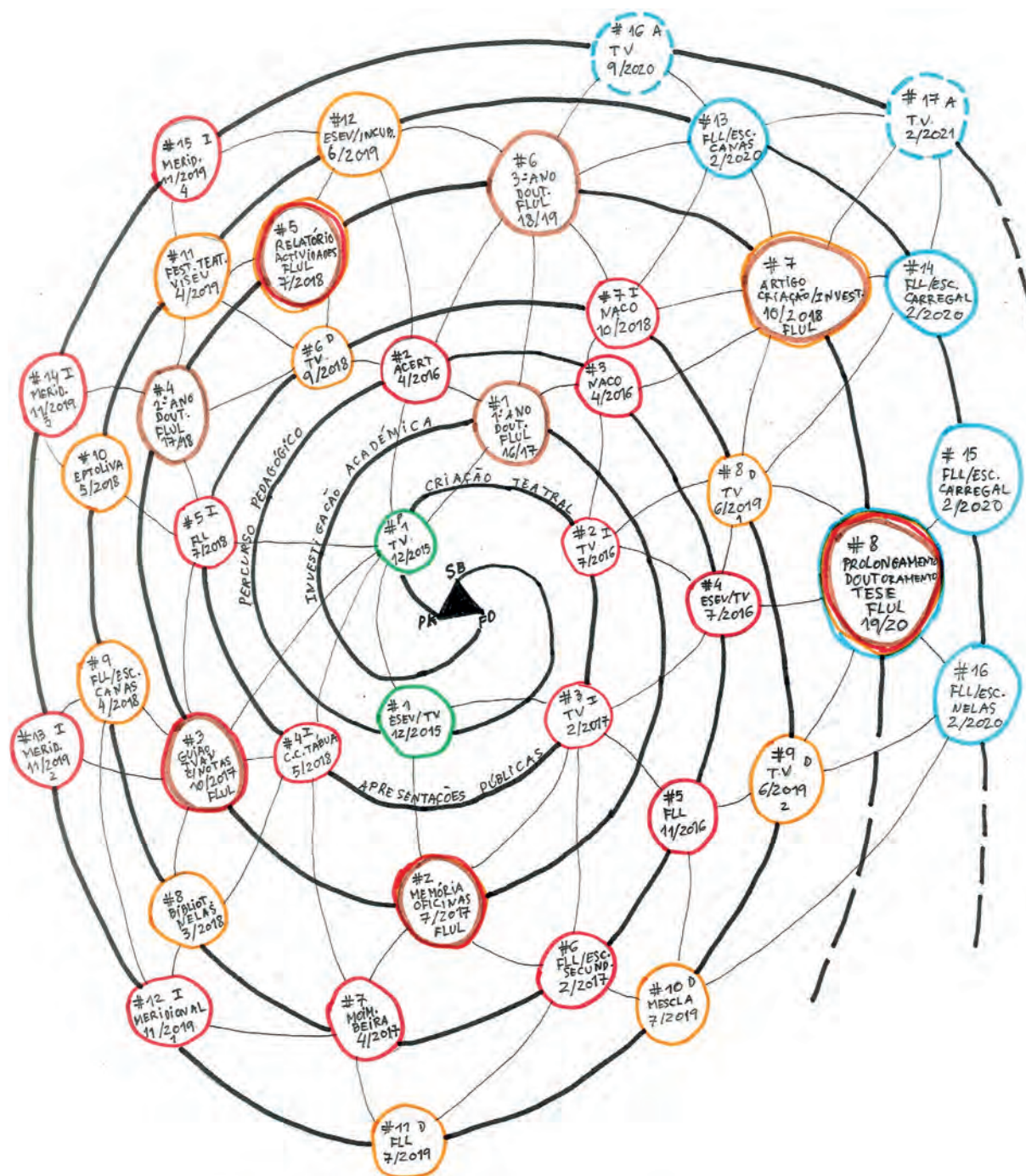
REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS



NOTA:

As duas imagens que se seguem surgem da necessidade de apresentar o Projecto, nas suas duas vertentes (realização de actividades e realização de tese), através de uma representação gráfica ou visual. Esta "visão geral do todo" permite-nos compreender a densidade e complexidade dos processos, e também tornar concretas ideias como: transversalidade, camadas, teia, rede, devir, que defendemos e desenvolvemos ao longo de toda a tese.

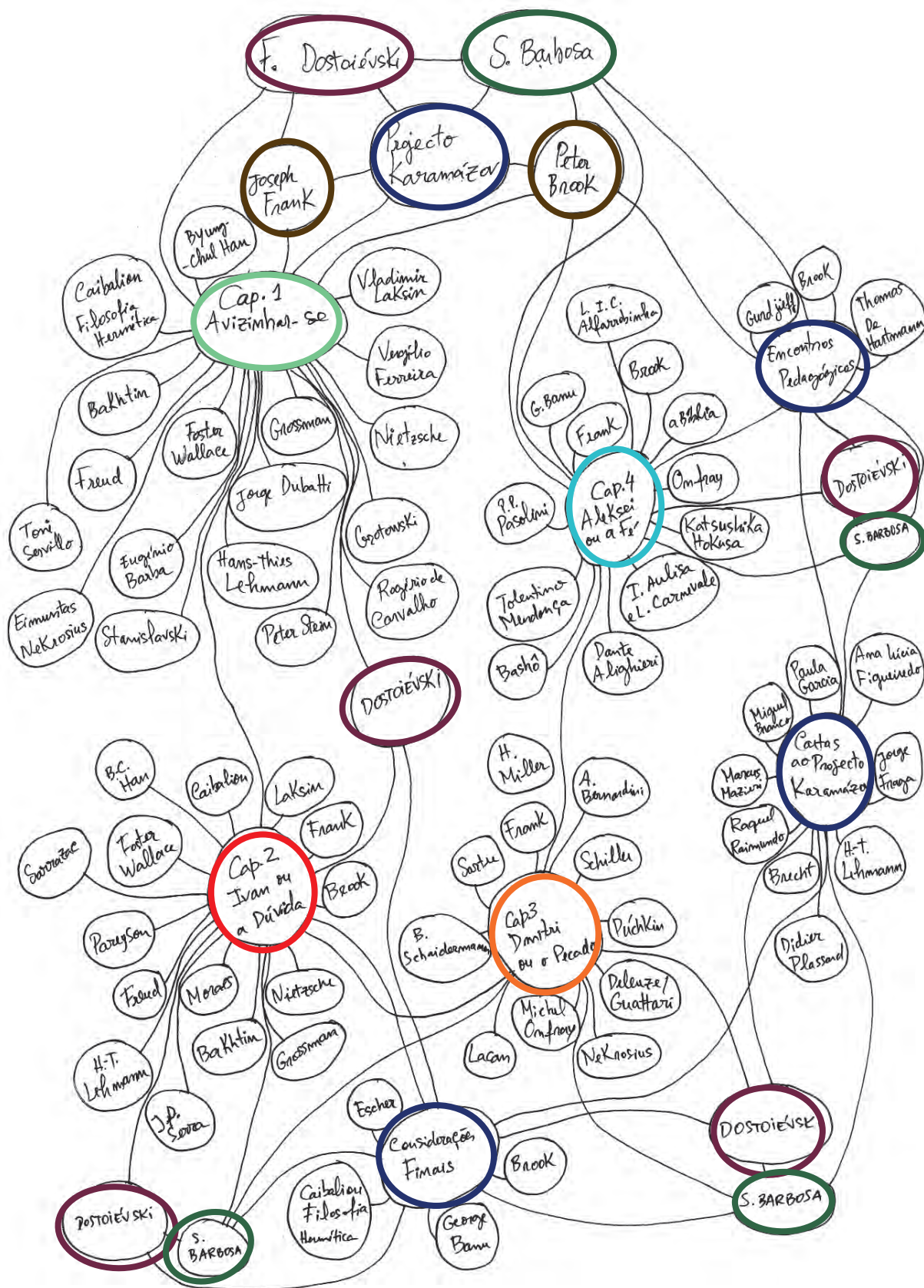
Actividades



PK - PROJECTO KARAMÁZOV
 SB - SÓNIA BARBOSA
 FO - FIODOR DOSTOIEVSKI
 TV - TEATRO VIRIATO
 ESEV - ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO VISEU
 FLL - FUNDAÇÃO LAPA DO LOBO
 P - PREPARAÇÃO
 I - IVAN OU A DÚVIDA
 D - DMITRI OU O PECADO
 A - ALEKSEI OU A PÉ
 FLUL - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

— PREPARAÇÃO ENCENAÇÃO / DRAMATURGIA
 — IVAN OU A DÚVIDA
 — DMITRI OU O PECADO
 — ALEKSEI OU A PÉ
 — DOUTORAMENTO FLUL

Tese



Capítulo 1 —

AVIZINHAR-SE: DELINEAR UM TERRITÓRIO, DESENVOLVER UM CÓDIGO

1.1. — Dostoiévski através de nós ou nós através de Dostoiévski

Por onde começar?

“O que está em cima é igual ao que está em baixo, o que está em baixo é igual ao que está em cima”

II Lei da Hermética — Princípio da Correspondência

Em Dezembro de 2015 estive em Residência sete dias na Sala de Ensaios do Teatro Viriato à procura de traçar um mapa a grandes linhas para a realização do meu propósito: a partir da obra *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski levar a cabo a criação de três espectáculos teatrais.

Os três espectáculos corresponderiam a três pontos de vista sobre a obra que por sua vez correspondem a três pontos de vista dentro da obra — os dos três irmãos, Ivan, Dmitri e Aleksei (Aliocha). O quarto irmão — o bastardo Smerdiakov — seria introduzido através da perspectiva de Ivan como o seu duplo/sombra.

A esta divisão por pontos de vista acrescentei uma abordagem filosófica e existencialista ao dar-lhes os subtítulos de Ivan *ou a Dúvida*, Dmitri *ou o Pecado* e Aleksei *ou a Fé*.

Esta base tríplice acabou por se reproduzir em diversos planos do trabalho: três irmãos, três espectáculos teatrais, três fases de trabalho, três áreas de acção — criação teatral; estudo, análise e pensamento crítico sobre o processo criativo; e actividades pedagógicas.

Ao entrar na Sala de Ensaios do Teatro Viriato, com *Os Irmãos Karamázov* debaixo do braço, nesse dia longínquo, havia outro pensamento que me habitava: “o que está em cima é igual ao que está em baixo, o que está em baixo é igual ao que está em cima” — a Lei da Correspondência da Filosofia Hermética. Advertia uma correspondência que me inspirava na obra de Dostoiévski: quanto mais fundo avançamos no caso particular, mais ele se torna universal. Esta imagem de Dostoiévski a explorar a alma humana, como um astrónomo explora os corpos celestes mais longínquos, inspirou-me nesses dias de trabalho.

Interessava-me explorar a relação entre o micro e o macro, o particular e o universal, a luz e a sombra, o dentro e o fora. Esta procura de correspondências tem-me guiado ao longo de todo o processo, e continua a servir-me ora como instrumento de experimentação (como proposta de improvisação, por exemplo, procurar a correspondência entre um determinado excerto na obra de Dostoiévski e as experiências pessoais do intérprete/criador); ora como instrumento de verificação (nos espectáculos, a presença de elementos de correspondência surge através de imagens e de situações, às vezes como resultado natural do processo, outras vezes são induzidas e sublinhadas por mim, de modo a reforçar esta leitura).

Um leve perfume a Filosofia Hermética

“Os Princípios da Verdade são Sete; aquele que os conhece perfeitamente, possui a Chave Mágica com a qual todas as Portas do Templo podem ser abertas completamente.” - O CAIBALION

Os Sete Princípios em que se baseia toda a Filosofia Hermética são os seguintes:

I. O Princípio de Mentalismo.

II. O Princípio de Correspondência.

III. O Princípio de Vibração.

IV. O Princípio de Polaridade.

V. O Princípio de Ritmo.

VI. O Princípio de Causa e Efeito.

VII. O Princípio de Gênero.¹

(...)

“O Princípio de Correspondência “O que está em cima é como o que está em baixo, e o que está em baixo é como o que está em cima.” - O CAIBALION

Este Princípio contém a verdade que existe uma correspondência entre as leis e os fenômenos dos diversos planos da Existência e da Vida. (...) A compreensão deste Princípio dá ao homem os meios de explicar muitos paradoxos obscuros e segredos da Natureza. Existem planos fora dos nossos conhecimentos, mas quando lhes aplicamos o Princípio de Correspondência chegamos a compreender muita coisa que de outro modo nos seria impossível compreender. (...) Os antigos Hermetistas consideravam este Princípio como um dos mais importantes instrumentos mentais, por meio dos quais o homem pode ver além dos obstáculos que encobrem à vista o Desconhecido. O seu uso constante rasgava aos poucos o véu de Isis e um vislumbre da face da deusa podia ser percebido. (...) [o] Princípio de Correspondência habilita o Homem a raciocinar inteligentemente, do Conhecido ao Desconhecido.(...)”²

A Lei (ou Princípio) da Correspondência sussurrada nesses dias em que tentava iluminar o escuro, levou-me a esta descrição dos Princípios da Filosofia Hermética. E estas descrições, não só do Princípio da Correspondência mas de todos os sete princípios enumerados, ajudaram-me a abrir caminho, a visualizar possibilidades, forneceram-me mais algumas ferramentas para destrinçar o acto criativo e avançar com um propósito bem direccionado. Estes textos, se lidos sob a perspectiva da criação teatral, contêm ideias capazes de nos iluminarem em momentos de trevas.

“Os antigos Hermetistas consideravam este Princípio como um dos mais importantes instrumentos mentais, por meio dos quais o homem pode ver além dos obstáculos que encobrem à vista o Desconhecido. O seu uso constante rasgava aos poucos o véu de Isis e um vislumbre da face da deusa podia ser percebido.”³

Na criação artística estamos continuamente a “ver para além dos obstáculos que encobrem à vista o Desconhecido”. A ir ao encontro desse desconhecido — a obra de arte que estamos a criar e não sabemos ainda que forma terá. E como vamos ao seu encontro? De onde vem ela?

¹ O CAIBALION, Estudo da Filosofia Hermética do Antigo Egito e da Grécia. Autores: Os 7 Iniciados www.gnosisonline.org, p. 5.

² Idem, ibidem, pp. 6-7.

³ Idem, ibidem. p. 7.

Como surge? Por exemplo, usamos aquilo que sabemos, transportamo-lo para a escuridão do território ainda não criado e projectamos a sua luz. Se sabemos que o que Dostoiévski escreveu corresponde exactamente a algo que também está dentro de cada um de nós, e procuramos (ou reproduzimos, ou imaginamos, ou projectamos) essa coisa que terá a mesma *vibração* (outro dos Princípios Herméticos), sabemos que encontraremos algo de verdadeiro, assente numa relação vital e coerente. É um princípio usado nos processos de pesquisa científica, quando se levantam hipóteses para novas descobertas (leis, princípios, dinâmicas). Mas há algo que nos processos científicos não é contemplado e que nesta citação é introduzido através da referência à deusa Isis: a ideia do Mistério, do Divino, daquilo que nos *ultrapassa* mas que reconhecemos como *presente e actuante*. Na criação artística este contacto com o Mistério (ou a procura dele) é um motor essencial: os artistas sabem que é fundamental deixar sempre um ligeiro travo de inexplicável, indefinível, impalpável nas suas obras. Sabem que a Arte é isso mesmo: uma forma de abraçar o indefinível presente em tudo à nossa volta. Igualmente curiosos e activadores são os restantes seis Princípios Herméticos: *Mentalismo*, *Vibração*, *Polaridade*, *Ritmo*, *Causa e Efeito*, e *Género*. Facilmente os podemos ligar a diferentes práticas ou ideias do *fazer teatral*.

O *mentalismo* — tudo é mental — quantas vezes não direccionamos o nosso trabalho para esta via mental? É preciso compreendermos as coisas para as podermos realizar em cena; é necessário criar uma imagem mental daquilo que pretendemos dizer para essa frase ter um sentido mais profundo; foco e concentração (capacidades que partem antes de tudo de uma postura mental) são essenciais para se poder levar o trabalho para uma zona mais profunda — qualquer uma destas frases é comum e pertinente no contexto da criação teatral.

A *vibração* e o *ritmo*: podem ser associados à zona mais subtil da encenação — aquela que se ocupa de coisas como ritmo, intensidade, energia, intenção, atmosfera (uma cena com o mesmo texto, as mesmas movimentações, a mesma situação espacial, pode ter leituras muito diversas simplesmente transformando o ritmo, a intensidade e a intenção). Muitas vezes, no código usado durante o trabalho de criação teatral, referimo-nos a estas qualidades também como “dinâmica da cena”, ou “intensidade”, ou “energia”. Sabemos que acertar nestas qualidades pode fazer a diferença entre uma cena falhada e uma cena potente e memorável.

A *polaridade* e o *género*: andamos constantemente na procura do equilíbrio em cena, e sabemos que para ele existir tem de haver oposições — oposições no espaço, no ritmo, na própria dramaturgia. A ideia de “conflito” que inúmeras vezes é nomeada como uma das bases para o teatro acontecer, vem exactamente dessa necessidade de contrapor opostos. O *género* pode ser interpretado dentro deste mesmo espectro: quantas vezes falamos das qualidades femininas e masculinas de uma personagem, ou usamos arquétipos da definição do género para nos ajudar a construir o universo que procuramos em cena? A graciosidade, a leveza, a intuição, em contraste com a força, a racionalidade, a acção, por exemplo.

Causa e efeito (“*Toda a Causa tem seu Efeito, todo Efeito tem sua Causa*”⁴) — podemos fazer um paralelo com uma das ideias que mais atormenta o criador teatral, a ideia de consequencialidade — aquilo que é apresentado em cena deve ter consequências, ter um “efeito” nas pessoas que assistem. *Um efeito* está, à partida, garantido (“*toda a Causa tem seu Efeito*”). O problema coloca-se porque o criador deseja *um determinado* efeito, ele imagina quando está a criar (construir, desenvolver) uma cena, que ela terá determinado efeito: será chocante, comovente, elucidativa, divertida, violenta, sarcástica... Para conseguir esse efeito, a causa, que está a criar, tem de ser justa — adequada, precisa, correspondente, equivalente. “Não se fazem omeletes sem ovos” — costumamos dizer. Se queremos criar determinados efeitos não podemos ignorar ou evitar a natureza desses mesmos efeitos quando trabalhamos na

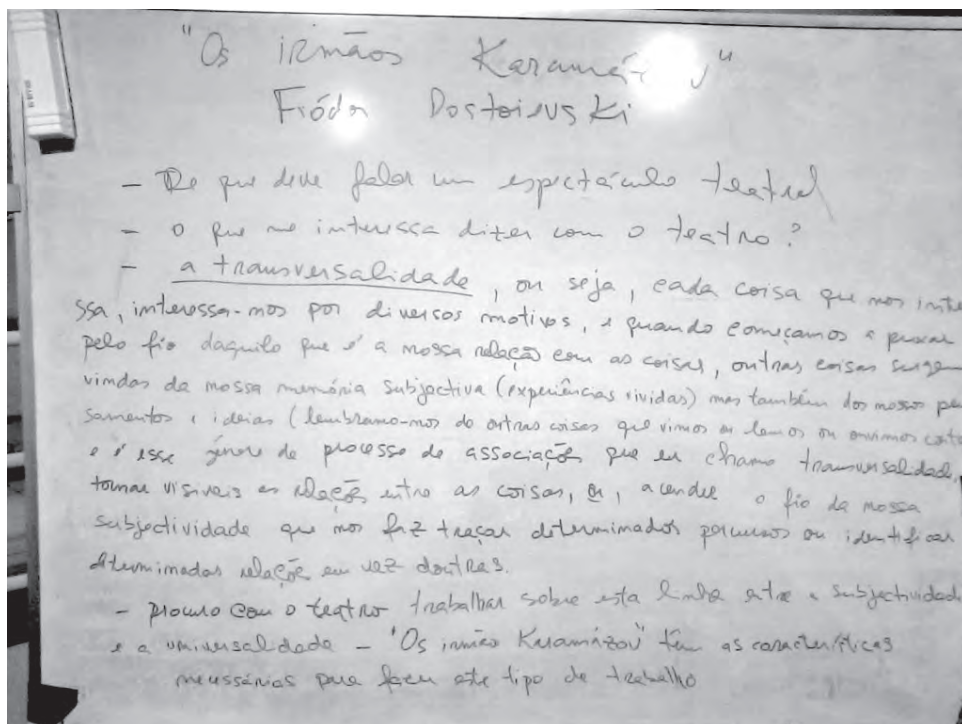
4 Idem, *ibidem*. p. 9.

sua causa. Existem determinadas coisas que não se podem fingir em cena com o risco de sermos imediatamente atirados para fora da zona dos acontecimentos reais, para o mundo da superficialidade, da reprodução de imagens que, por não assentarem em princípios consequentes de causa e efeito, não comunicam com o espectador, levando-o para uma zona de *alusão* ao acontecimento e não de *acontecimento real* — “recebo a informação de que ele está zangado, mas não sinto a sua raiva”, por exemplo. Quando falo em fingimento não me refiro ao “faz-de-conta” teatral — esse é assumido como constituinte da natureza do acto teatral; refiro-me antes ao respeito por um código estabelecido, a um compromisso com as regras criadas para esse objecto teatral, um *levar-se a sério no jogo*. Pensar nos jogos de faz-de-conta das crianças pode ajudar a esclarecer esta ideia: quando as crianças fazem de conta, sabem que estão a fingir, mas as regras que estabelecem entre si são como um pacto muito sério, que quando é infringido quebra o jogo que deixa então de ter efeito — já não se pode jogar, perde o sentido, e com o sentido perde-se o prazer no jogo — quando a causa é adulterada, o efeito é adulterado. O mesmo se passa no teatro: o jogo tem de ser a sério, as causas têm de ser reais para os efeitos serem reais.

Há aqui ainda o risco de nos deixarmos confundir pela palavra *efeito* que é frequentemente usada de forma depreciativa no contexto teatral. Muitas vezes dizemos “aquilo era só efeito” para nos referirmos a algo que nos pareceu vazio de significado ou conteúdo, apenas uma forma exterior e superficial. Não é a essa interpretação que nos referimos. A *causa e efeito* aqui analisados e propostos por este Princípio Hermético, remetem-nos exactamente para essa tomada de consciência de que tudo tem uma consequência, e essa consequência não é arbitrária. É nesse tipo de interdependência que vemos, por exemplo, a relação entre processo e resultado na criação teatral.

A descoberta e dissertação sobre estes Princípios Herméticos surge como fruto de uma intuição que tem estado muito presente ao longo do trabalho do Projecto Karamázov — um posicionamento filosófico e existencialista que procura interrogar-se sobre o significado e natureza das coisas (das palavras, das acções, das pessoas, do mundo, da arte, do teatro) e não apenas aceitá-los como dados adquiridos.

A relação com estes princípios filosóficos de interpretação do universo permite-me manusear instrumentos de descodificação: dar nomes às coisas, criar imagens que se podem associar a ideias que procuro exprimir, mapear um território (o da minha criação artística) que tendo uma existência muito concreta mas também confinada a um determinado tempo/espço, precisa de ser transposto para uma linguagem simbólica/representativa para que outros exploradores, que queiram conhecer esse território, a possam eventualmente consultar e decifrar.



Fotografia de anotações feitas durante a 1ª Residência de Criação do Projecto Karamázov. Teatro Viriato, Dezembro 2015.

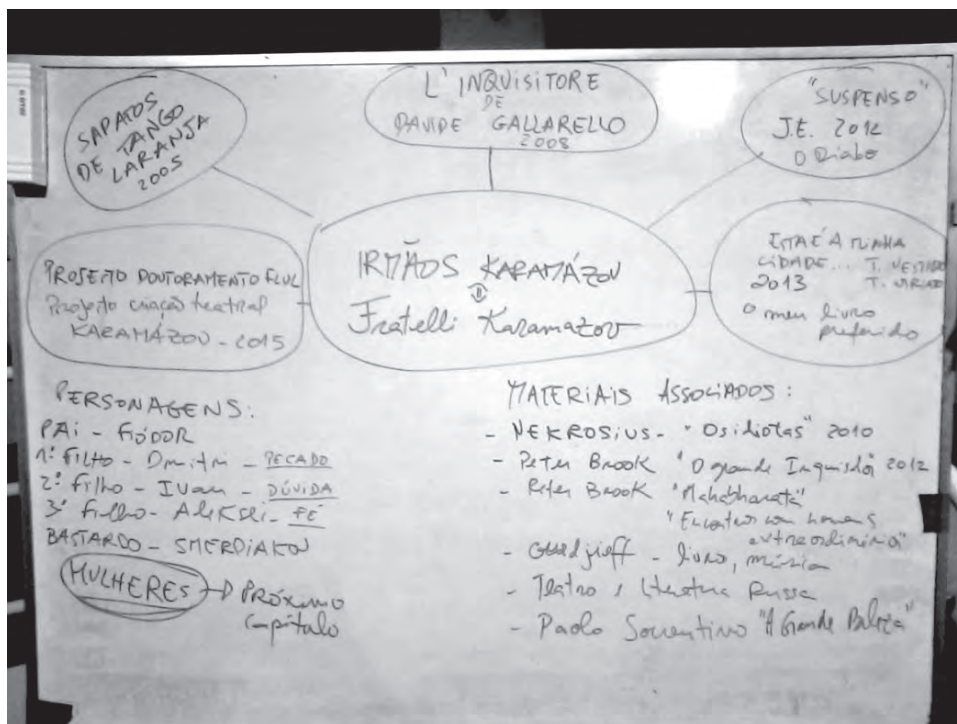
Os Irmãos Karamázov. Fiódor Dostoiévski.

- de que deve falar um espectáculo teatral?
- o que me interessa dizer com o teatro?
- a transversalidade, ou seja, cada coisa que nos interessa interessa-nos por diversos motivos, e quando começamos a puxar pelo fio daquilo que é a nossa relação com as coisas, outras coisas surgem vindas da nossa memória subjectiva (experiências vividas) mas também dos nossos pensamentos e ideias (lembramo-nos de outras coisas que vimos, ou lemos, ou ouvimos contar), e é esse género de processo de associações que eu chamo transversalidade; tornar visíveis as relações entre as coisas, ou, acender o fio da nossa subjectividade que nos faz traçar determinados percursos ou identificar determinadas relações em vez de outras.
- procuro com o teatro trabalhar sobre esta linha entre a subjectividade e a universalidade — *Os Irmãos Karamázov* têm as características necessárias para fazer este tipo de trabalho

Um mapa muito pessoal

Sentia também nesses dias de mapeamento que era fundamental incluir nesta história (artística, profissional, académica) que se iniciava, a minha história pessoal de onde emanavam todas as intuições, todas as tomadas de decisões, todas as memórias que me levavam a fazer este percurso — parece-me praticamente impossível separar a obra artística da pessoa que a cria, da sua vida, do seu contexto.

Comecei por traçar o mapa/levantamento/registo de toda a minha relação pessoal com a obra em questão. Fui à procura da origem desta correspondência. Ao fazer este exercício de recordação, identificação, verbalização, muitas outras ligações apareceram. E ao viajar por esta teia de acontecimentos, vivências, ideias e referências cada vez se tornava mais evidente a correspondência entre este processo e o próprio processo de criação artística.



Fotografia do esquema desenhado durante a apresentação pública da 1ª Residência de Criação do Projecto Karamázov. Dezembro 2015, Teatro Viriato.

Vídeo 1



Registo de vídeo da Apresentação Pública da Primeira Residência de Criação do Projecto Karamázov. Dezembro 2015, Teatro Viriato.

Vídeo © Teatro Viriato — Arquivo/Registo



Porquê os Irmãos Karamázov

O meu primeiro encontro com *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski aconteceu em 2007. Na verdade não foi com *Os Irmãos Karamázov* mas com *I fratelli Karamázov*⁵ em língua italiana. A relação com este autor já vinha de trás, através de obras como “O idiota”, “O jogador”, “Memórias do subsolo”, “Crime e castigo” e “Noites brancas”. Por essa altura já tinha percebido que os Russos, na literatura e no teatro, me faziam sentir em casa, artisticamente falando. Em Itália (onde vivi e trabalhei entre 2002 e 2009), passei um longo período a trabalhar sobre vários textos de Anton Tchekhov (as peças “O tio Vânia”, “Ivanov”, “A gaivota”, e os contos “O Duelo” e “Medo”) com metodologias de trabalho que iam da pesquisa em contexto pedagógico até à criação de espectáculos, entre 2003 e 2007, num grupo dirigido por Fortunato Cerlino (n. 1971, Nápoles, Itália, actor e encenador) com quem eu colaborava de forma continuada na altura. A Anton Tchekhov juntavam-se outras referências de origem russa que influenciavam o nosso trabalho na altura, e continuaram a influenciar o meu trabalho e pensamento artístico posteriormente, como por exemplo, Anatoli Vassiliev (n.1942 Danilovka, Rússia) encenador e professor no GITIS - Russian Institute of Theatre Arts, Anton Milenin (n. 1969, Moscovo, Rússia) actor e encenador, formado no GITIS, com quem trabalhei em contexto de laboratório de pesquisa em Roma 2004; e outros encenadores como Eimuntas Nekrosius (n. 1952, Pazobris, m. 2018, Vilnius, Lituânia) e Peter Brook (n. 1925, Londres, Inglaterra) que me influenciaram particularmente e de quem pude assistir a vários espectáculos ao vivo — “Oteló”(2000), “Ivanov”(2002), “Idiotas”(2009) do primeiro; “Ta main dans la mienne”(2003), “Tierno Bokar”(2004) e “Fragments”(2006) do segundo — que não sendo russos de nascimento, foram beber grande inspiração às suas correntes artísticas teatrais e literárias.

Em Dostoiévski encontrei essa passionalidade e propensão para o mergulho nos abismos da alma, característicos do espírito artístico russo, a tendência para a filosofia acompanhada de muita vodka, a atracção pela tragédia acompanhada da ironia e da comicidade. Encontrei essa irresistível angústia que vem do perguntar incessantemente porque estamos vivos, sabendo que nunca alguma resposta será totalmente convincente ou definitiva. Essa angústia, esse paradoxo da existência, esse sentimento trágico e ao mesmo tempo cheio de leveza e comicidade, correspondem-me.

Quando iniciei a minha viagem/encontro com os “Fratelli Karamázov”, estando eu própria a viver um momento de enorme questionamento e transformação na minha vida pessoal, fui arrastada para aquele vórtice ao mesmo tempo carnal e espiritual, mundano e filosófico, pessoal e universal. Senti que as questões que se levantavam naquela obra monumental escrita há mais de cem anos, continuavam a ser urgentes agora, a falar daquilo que nos atormenta agora, a pedir respostas agora.

Dostoiévski põe no centro do romance a ideia do Parricídio, que nos faz pensar na morte *freudiana* do Pai, na morte *nietzscheziana* de Deus, no declínio de uma ordem social, política e cultural russa. Faz-nos pensar nas histórias de famílias (com os seus enredos, intrigas, tragédias, catástrofes, reconciliações, confortos, desconfortos, decepções, ilusões, pacificações e angústias) como protótipo microscópico dos eventos macroscópicos. Faz-nos pensar nos nossos pais, nas nossas mães, nos nossos irmãos. Faz-nos pensar nas coisas más que acontecem dentro das famílias, nos crimes que se cometem em família, alguns puníveis por lei e outros não. Faz-nos pensar na relação entre esses acontecimentos microscópicos do interior

5 DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005.

de uma família, com o macrocosmos que é a sociedade onde ela se insere. Faz-nos pensar na nossa necessidade de julgar, levar a julgamento, fazer justiça. Faz-nos pensar no que é a justiça. O que é a justiça?

Reconheço na obra a necessidade de perguntar-se sobre o sentido das coisas: da vida, da morte, do homem, do universo... Reconheço em Dostoiévski a intenção de fazer uma síntese sobre o mundo que o rodeava, ir ao cerne das temáticas mais inquietantes no seu período de vida e partir delas para reflectir sobre os diferentes caminhos a seguir.

Os anos passaram e o romance afirmou-se como o meu livro preferido. Tinha-o sempre por perto - a minha versão italiana, que me fez apaixonar por personagens como Ivan, Dmitri, Aliocha, o pai Fiódor Pavlovitch, o bastardo Smerdiakov, Katerina Ivanovna, Grúchenka, Liza, Grigóri, Khokhlakova, Kólia, Rakítin, Samsónov, o ancião Zóssima, a aparição do Diabo e o personagem do Grande Inquisidor.

E embora fosse difícil recordar todos os particulares desta história tão complexa em enredos, havia episódios que continuavam muito presentes no universo da minha memória. O encontro entre o Grande Inquisidor e Jesus, a história da pecadora que se agarra a uma cebola para escapar ao fogo do inferno, a aparição nocturna do Diabo no quarto de Ivan, as conversas entre Aliocha e os seus irmãos ou as crianças ou as várias mulheres do romance, as noites de bebedeira e desvario de Mítia, a história do rapaz doente que encontra a fé e a felicidade nos últimos meses da sua vida, a cena grotesca de Fiódor Pavlovitch a seduzir a louca da aldeia, continuavam a voltar-me à cabeça.

Visões teatrais para desenvolver sensações

A obra erguia-se nas minhas visões como um gigante a caminhar no escuro, por vezes. Outras vezes via-a associada a constelações no universo: um espaço infinito com aglomerados de estrelas e galáxias, nebulosas esbranquiçadas ou de cor âmbar num fundo escuro raiado de tons violáceos. Outras vezes imaginava aquilo que se vê através de um microscópio ao olhar uma qualquer substância, como o sangue por exemplo.

Quando pensava na história no seu todo e tentava visualizar como isso poderia ser transformado em algo teatral, não me vinham à cabeça formas de contar todo este enredo, como uma progressão narrativa onde vamos teatralizando os eventos mais importantes da obra. O que eu imaginava eram estes "pontos de luz" que se destacavam na obra, que despertavam a minha sensibilidade. E muitos correspondiam não a acontecimentos exteriores, mas sim a acontecimentos interiores; por exemplo as longas conversas entre Aliocha e Ivan, Aliocha e Dmitri, Ivan e Smerdiakov, Grúchenka e Aliocha, Katerina e Aliocha. E o que me atraía nestes acontecimentos não era a sua qualidade de "diálogo" (que por isso poderíamos imaginar mais fácil de transpor para o teatro), mas essa qualidade de penetração numa alma humana em pleno processo de auto conhecimento e também de relacionamento em tempo real com situações extremas e dilemas de difícil solução. Esse mergulho num mundo interior onde as várias questões humanas se tocam e interagem (as questões filosóficas, psicológicas, religiosas, espirituais, materiais, racionais, instintivas, etc.), através do exemplo de uma situação concreta, parecia-me uma zona de grande potencial para abordar o que me interessava no teatro. Podíamos nos questionar sobre esse mundo interior dos seres humanos, tornando assim as temáticas universais, e ao mesmo tempo, podíamos nos questionar sobre a própria natureza do teatro ao escolhermos um material que nos obrigaria a encontrar soluções não óbvias nem literais para materializar esses acontecimentos.

Ao mesmo tempo fortalecia-se esta visão tríptica da obra e do meu próprio trabalho. Os três irmãos, Dmitri, Ivan e Aliocha, surgiam-me como três perspectivas muito singulares e ao mesmo tempo complementares da obra.

Ivan ou a Dúvida, Dmitri ou o Pecado e Aleksei ou a Fé. Ivan — o que duvida, interroga, recusa todo e qualquer dogma e coloca a Razão como único guia para as acções do Homem; Dmitri — o que deseja, se deixa arrastar pelas paixões, cede às tentações da violência e da ira e passa por cima de todos os valores morais em nome de um Sentimento; Aleksei — o que acredita, que ama, que escuta e acolhe, que, movendo-se entre a Razão e o Sentimento, serve de consolo e guia aos outros.

O Parricídio, que surge como tema principal do romance, estava directamente ligado com a forma como cada um dos três filhos legítimos de Fiódor Pávlovitch, (e o bastardo Smerdiakov também) se colocava perante o Pai. Mas não só perante o pai, como também perante a própria condição de estar vivo. O pai como representação dessa condição, esse mundo onde cada um de nós nasce sem poder escolher como. Neste caso o mundo/pai é cruel, perverso, oportunista, violento, injusto. Essa condição associada à liberdade de escolha e à própria natureza intrínseca de cada um, cria reacções diferentes nos três filhos. Desta forma podemos olhar para estas três perspectivas como metáforas de uma visão universal do posicionamento do ser humano face ao que o rodeia. E Smerdiakov, o filho bastardo de Fiódor Pávlovitch? Não devemos desvalorizar o seu papel (é ele afinal o assassino do Pai!). Mas a verdade é que a sua figura pode ser lida numa relação díptica com Ivan Fiódorovitch, quase como o seu alter-ego, a sua sombra. Uma personificação do reverso mais negro da filosofia de Ivan. Foi dessa forma que a decidimos abordar, e à medida que nos adentrávamos no trabalho e na matéria íamos confirmando esta intuição ao perceber que a própria obra se construía com essa lógica e que teatralmente essa visão servia de modo eficaz para evidenciar o conflito interno de Ivan, sobre o qual estávamos a trabalhar.

O modelo dostoiévskiano

A própria obra de Dostoiévski surge como uma espécie de **modelo** para a pesquisa artística. Há qualidades na sua escrita que nos ajudaram a delinear linhas de pensamento e acção. Por exemplo, a sua capacidade de penetrar profundamente em cada um dos pontos de vistas assumidos, permitindo-nos a possibilidade de identificação com esse ponto de vista (técnica tão essencial para o trabalho do actor perante uma personagem). Esta qualidade permite-nos manter as problemáticas em aberto: não há bem e mal, certo e errado, pelo contrário, dentro do mesmo ser humano todas essas contradições coexistem. Podemos assim pensar o objecto teatral como um instrumento de questionamento — um instrumento para inquietar os espectadores, e não para os aquietar.

Outra característica na escrita de Dostoiévski é a sua capacidade de interferir com a noção de tempo: ele consegue fazer caber um vasto universo no tempo de uma conversa ao jantar (por exemplo o encontro entre Ivan e Aliocha no restaurante “A Capital”, no Livro Quinto “Pró e Contra”, que compreende os capítulos III - Os irmãos conhecem-se, IV - A revolta e V - O Grande Inquisidor⁶). Esta possibilidade de jogar com a ideia de tempo (dilatando-o, concentrando-o) tem sido muito útil e inspiradora no imaginar das cenas teatrais. O mesmo acontece com os espaços e as atmosferas que, em Dostoiévski, penetram a narrativa como indutores de sensações e sentimentos, potentes, embora quase subliminares.

6 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 234-269.

*“Da cidade até ao mosteiro era pouco mais de um quilómetro. Aliocha caminhou depressa por esse caminho deserto. Começava a anoitecer, era já difícil a trinta passos distinguir os objectos. A meio do caminho, havia uma encruzilhada. Nessa encruzilhada, debaixo de um salgueiro solitário, distinguia-se uma figura. Assim que Aliocha chegou ao cruzamento, a figura saiu do lugar, lançou-se sobre ele e gritou numa voz frenética:
- A bolsa ou a vida!”⁷*

Nesta passagem a imagem espacial, o ambiente, a luz, a distância e a proximidade, permitem criar um estado de expectativa em relação ao que vai acontecer, e ao mesmo tempo deixam-nos uma memória visual imaginada, que mais à frente nos assaltará em diversas ocasiões do romance. A descrição do lugar enche-se de premonições, sensações meio fantasmagóricas, meio rarefeitas, inquieta-nos e coloca-nos numa zona emocional muito particular. Na criação teatral isto permite-nos pensar no espaço de outras formas, não como um espaço real mas como um espaço mental, emocional, sensorial, por exemplo.

Há ainda a capacidade de Dostoiévski tornar as personagens vivas, pungentes, afiadas, principalmente através das situações em que as coloca e através dos mundos interiores que as faz percorrer. E, claro, também pelos diálogos — vibrantes. E a sua facilidade em resvalar do denso para o rarefeito, do trágico para o cómico, do grotesco para o coloquial, misturando diversos estilos, influências e géneros, sem perder a coerência e a consistência. Esta qualidade heterogénea serviu em certa medida de modelo na encenação, que se lançou muitas vezes na exploração de ambientes, códigos e linguagens diversos, seguindo intencionalmente essa natureza *mobile dostoiévskiana* para a criação dos espectáculos teatrais.

Leonid Grossman refere-se a essa heterogeneidade na obra de Dostoiévski assim:

“Combinar numa criação artística confissões filosóficas com incidentes criminais, incluir o drama religioso na fábula da estória vulgar, através de todas as peripécias da narrativa de aventura, conduzir as revelações de um novo mistério — eis as tarefas artísticas que se colocavam diante de Dostoiévski e o chamavam a um complexo trabalho criativo. Contrariando as antigas tradições da estética, que exigia correspondência entre o material e a elaboração e pressupunha unidade e, em todo caso, homogeneidade e afinidade entre os elementos construtivos de uma dada criação artística. Dostoiévski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogéneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral. Eis porque o livro de Job, as Revelações de S. João, os Textos Evangélicos, a Palavra de Simião Novo Teólogo, tudo o que alimenta as páginas dos seus romances e dá o tom a diversos capítulos combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e inclusive o panfleto. Lança ousadamente nos seus cadinhos elementos sempre novos, sabendo e crendo que no auge do seu trabalho criativo os fragmentos crus da realidade quotidiana, as sensações das narrativas vulgares e as páginas de inspiração divina dos livros sagrados irão fundir-se e corporificar-se numa nova composição e assumir a marca profunda dos seus estilo e tom pessoais.”⁸

7 Idem, ibidem. pp. 161.

8 Citação de GROSSMAN, L. *Poética Dostoiévskovo*. Moscovo, 1925, pp. 174-175, in BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra, 5ª edição revista, GEN, Forense Universitária. pp. 14-15.

E talvez a mais importante característica para nós seja a capacidade de Dostoiévski manter na sua obra uma qualidade pessoal e intrínseca. Mesmo passando de um ponto de vista para outro, exactamente oposto, e fazendo-nos acreditar em ambos, mesmo assim, não deixamos de sentir a presença do *homem* Fiódor Dostoiévski na sua subjectividade. Sentimos o rasto das suas experiências de vida, a marca da sua afectividade, a força das suas crenças. No seu ensaio “Joseph Frank’s Dostoevsky” David Foster Wallace diz a propósito da postura de Frank na contextualização da obra de Dostoiévski:

“O que Frank pretende é mostrar que uma leitura abrangente da ficção de Dostoiévski é impossível sem uma compreensão detalhada das circunstâncias culturais nas quais seus livros foram concebidos e para qual eles se dispõem a contribuir. Isso, Frank argumenta, é porque os trabalhos maduros de Dostoiévski são fundamentalmente ideológicos e não podem ser verdadeiramente apreciados a não ser que se entenda os objetivos que os informam.”⁹

Esta é uma ideia fundamental na proposta artística do Projecto Karamázov: a relação subjectiva, pessoal, irrepetível do(s) criador(es) com os conteúdos e as temáticas abordadas.

O favor que Foster Wallace me fez

A propósito ainda deste ensaio de David Foster Wallace, quero evidenciar uma ideia (angústia!) sobre o posicionamento do artista moderno muito bem explicada por ele e que partilho com veemência (é de ter em conta que este ensaio foi escrito em 1996 e se refere ao panorama artístico norte americano e mais especificamente no campo da literatura, mas parece-me perfeitamente actual na sua visão e também perfeitamente transladável para o contexto europeu e para outras formas artísticas como é o caso do teatro).

“Mas a grande coisa que torna Dostoiévski inestimável para escritores e leitores americanos é que ele parece possuir graus de paixão, convicção, e engajamento em temas morais profundos que nós — aqui, hoje - não conseguimos ou não nos permitimos a nós mesmos. A biografia de Frank leva-nos a perguntar a nós mesmos por que nós parecemos requisitar de nossa arte uma distância irónica de convicções profundas e questões desesperadoras, para que escritores contemporâneos tenham que, ou fazer piadas sobre elas, ou tentar trabalhá-las sob o disfarce de algum truque formal como citações intertextuais ou justaposição incongruente, botando as coisas realmente urgentes dentro de asteriscos como parte de algum estranhamento de floreio ou alguma outra merda. (...) Para mim, a verdadeira coisa admirável e inspiradora sobre Dostoiévski não é só que ele era um génio; ele era também corajoso. Ele nunca parou de se preocupar com sua reputação literária, mas ele também nunca parou de promulgar coisas fora de moda nas quais ele acreditava. E ele fez isso não só ignorando (agora também conhecido como “transcendendo” ou “subvertendo”) as circunstâncias culturais adversas nas quais ele estava escrevendo, mas confrontando-as, engajando-se nelas, especificamente e pelo nome.

⁹ O Dostoiévski do Joseph Frank, de David Foster Wallace. Tradução Guilherme Bandeira a partir de “Joseph Frank’s Dostoevsky”, *Consider the Lobster and Other Essays*. Black Bay Books, Little, Brown and Company, 2006, 1st. Ed., pp. 255-274. https://www.academia.edu/30855651/O_Dostoevski_do_Joseph_Frank_tradu%C3%A7%C3%A3o_David_Foster_Wallace. p. 2.

(...) É, na verdade, falso que nossa cultura literária seja niilista, ao menos não no sentido radical de Bazarov de Turgueniev. Mas há algumas tendências que nós acreditamos serem más, qualidades que nós odiamos e tememos. Dentre elas estão o sentimentalismo, ingenuidade, arcaísmo, fanatismo. Seria melhor chamar nossa própria cultura artística de hoje como um cepticismo congénito. Nossa intelligentsia desconfia de crenças fortes, convicção aberta. Paixão material é uma coisa, mas paixão ideológica nos enoja em algum nível profundo. Nós acreditamos que ideologia é agora a província dos rivais SIGs e PACs todos tentando ter seu pedaço da grande torta verde... e, olhando ao redor, nós vemos que é isso mesmo. Mas o Dostoiévski de Frank apontaria (ou provavelmente balançaria seus punhos ou voaria em cima de nós e gritaria) que se é assim, é parcialmente porque nós abandonamos esse campo. Que nós o abandonamos para fundamentalistas cuja rigidez impiedosa e avidez pelo julgamento mostram que eles não têm a mínima noção dos “valores cristãos” que eles querem impor aos outros. Para as milícias de direita e teóricos conspiratórios cuja paranóia sobre o governo supõem que o governo seja bem melhor organizado e eficiente do que ele verdadeiramente é. E, na academia e nas artes, para o movimento do Politicamente Correto dogmático e crescentemente absurdo, cuja obsessão com meras formas de enunciação e discurso mostram muito bem como nossos melhores instintos liberais se tornaram estéreis, como foram removidos do que é realmente importante — causa, sentimento, crença.”¹⁰

Foster Wallace era um artista e quando escreve este texto, que se pode classificar como ensaio ou texto de análise literária, na verdade ele não deixa de exprimir-se como artista que é, transmitindo não apenas uma análise teórica, distanciada, técnica, objectiva, mas antes uma visão apaixonada sobre os temas que se propõe analisar (nomeadamente a biografia de Frank sobre Dostoiévski mas também a sua própria experiência em primeira pessoa da literatura de Dostoiévski), que acaba por comunicar infalivelmente a sua própria visão do mundo e da arte. Eu encontro-me numa posição semelhante (embora muito mais complicada por falta de distanciamento objectivo) que é a de analisar neste texto um outro trabalho artístico (que é ele também da minha autoria). Tarefa difícil porque, por um lado, não me sinto confortável no papel de teórica/estudiosa, nem me sinto possuidora de todas as ferramentas de análise conceptual, academicamente reconhecidas e aceites. Sei que a minha análise estará sempre numa zona mais pessoal, emocional, cheia de elementos subjectivos, mas também impregnada de preocupações formais (estarei a conseguir comunicar? terá este objecto uma forma/conteúdo suficientemente interessantes para conseguir tocar e emocionar o seu receptor?), fruto da única forma que conheço na abordagem à criação: não sou uma académica/estudiosa, sou uma criadora/artista. Há ainda outra razão para que esta empreitada — análise teórica sobre trabalho de criação artística — se torne ainda mais complicada para mim: tenho de analisar o meu próprio trabalho! Como sair da zona subjectiva, emocional, passional?

O ensaio de Foster Wallace propõe uma hipótese de solução para este problema — é possível abordar um tema de forma séria e aprofundada (ele introduz os vários conceitos de crítica literária que lhe são obviamente muito familiares, coloca hipóteses na sua relação, e ao mesmo tempo percorre inúmeros aspectos do conteúdo da obra analisada, debatendo-os e tornando-os mais claros — em nenhum dos textos, artigos e ensaios que li até ao momento sobre Dostoiévski fiquei com imagens tão claras e memoráveis daquilo que foi a experiência da sua vida, como neste texto de Wallace), sem por isso perder o próprio ponto de vista subjectivo colocando nesta análise (que é no fundo uma pequena obra literária) determinadas qualidades insubstituíveis e únicas que são o que caracteriza as obras de arte.

¹⁰ Op. cit., p. 11.

O que pretendo aqui, usando este artigo de Foster Wallace como exemplo, é defender a ideia de que aquilo que eu poderei (e pretendo) escrever acerca do trabalho artístico que realizei ao longo dos últimos 4 anos que intitulei “Projecto Karamázov”, terá sempre uma qualidade subjectiva e pessoal. Não pretendo fugir dela, espero simplesmente conseguir ser suficientemente objectiva, clara e coerente na comunicação das minhas ideias, de modo a que quem as leia possa avaliar não o seu valor artístico mas o seu valor e coerência enquanto processo de criação e, por outro lado, o valor da própria forma da comunicação deste processo.

Há um segundo ponto que me levou a querer citar e reflectir sobre este texto de Foster Wallace — a questão do “cepticismo congénito”:

“Seria melhor chamar nossa própria cultura artística de hoje como um cepticismo congénito. Nossa intelligentsia desconfia de crenças fortes, convicção aberta.”¹¹

Concordo tanto com esta ideia! Há uma espécie de preocupação constante e subliminar quando estamos a criar um espectáculo com o facto de podermos parecer demasiado ideológicos, fanáticos, sentimentais, ingénuos, como ele diz. Porque se o formos seremos logo vítimas do tal levantar da sobrançelha por parte da *intelligentsia*, do riso, do gozo, da sobrançeria. Esta preocupação constante em sermos aceites pelos parâmetros do artisticamente correto (e do politicamente correto, já agora), que na verdade é definido por um pequeno grupo de pessoas que nem sabemos muito bem quem são, faz-nos ter medo de abordar os tais “temas sérios e profundos” com frontalidade, expondo o nosso ponto de vista, usando a paixão, a exaltação e a emoção quando a situação o exige. Refugiamo-nos atrás do cinismo, da ironia, das ideias conceptuais originais, das visões inteligentes e perspicazes, pensando que assim é que estamos realmente na *crista da onda da arte* dos nossos tempos (assim seremos modernos, ou pós-modernos, ou pós-dramáticos, ou outros pós quaisquer da moda), sem nos apercebermos que entretanto não só esta moda já está velha e a cheirar a mofo como, e principalmente, estamos a perder a oportunidade de dizer o que realmente pensamos sobre o mundo através da nossa arte, de sermos ousados e fugirmos aos cânones aceites, no fundo, no fundo, estamos a perder a oportunidade de sermos nós próprios. E, por muito maus que possamos ser, não poderemos nunca ser melhores se o caminho for o de tentarmos ser o que não somos.

Ora aqui está um parágrafo completamente pessoal, subjectivo, emocional, e até um tanto ou quanto exaltado. Perfeito para ser aniquilado pela crítica artística/literária/académica.

Dostoiévski através de outros olhares

Bakhtin afirma na introdução do seu *Problemas na Poética de Dostoiévski*:

“Consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo polifónico.”¹²

¹¹ Op. cit., p. 11.

¹² BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra, 5ª edição revista, GEN, Forense Universitária, p. XV.

Esta ideia de “pensamento artístico polifónico” apresentada e defendida por Bakhtin em relação à obra de Dostoiévski encontra correspondências importantes no pensamento que eu própria tenho desenvolvido sobre a prática da criação artística teatral: também ela é polifónica.

Diz Bakhtin sobre essa qualidade polifónica:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. ¹³

Também a criação teatral é feita de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, não fosse ela uma forma de arte colectiva. Todas essas consciências vão ter um papel na criação, sejam intérpretes, cenógrafos, músicos, figurinistas, iluminadores, dramaturgos, dramaturgistas ou encenadores. E o seu contributo, quer o encenador queira quer não, fará parte daquilo que caracteriza a obra. Mas não é só polifónica no que diz respeito aos contributos pessoais, artísticos e técnicos das pessoas envolvidas, é também polifónica no que diz respeito aos processos de trabalho, às metodologias, às camadas que intervêm tanto na feitura como na fruição da obra, e ainda na utilização e transformação de significantes e significados. No teatro estamos constantemente a trabalhar na polifonia.

Em *Os Irmãos Karamázov* sentimos esta ideia de “vida” e de “transformação diante dos nossos olhos”, como se o romance estivesse em movimento, estivesse a acontecer no momento em que o lemos. Essa autonomia das personagens face ao autor, que parecem ter vida própria, essa relação viva da personagem com o mundo à sua volta e consigo própria, como se estivesse a descobrir-se a si mesma, como se estivesse a experimentar as imensas possibilidades de escolha com que nos deparamos ao vivermos a nossa vida, como se estivesse a viver um conflito real do qual se desconhece o desenlace — todas estas qualidades fazem deste romance substância ideal para a criação teatral, porque são qualidades intrínsecas do teatro. O teatro vive desse conflito latente que não sabemos como se resolverá, dessa transformação diante dos nossos olhos, dessa experimentação das possibilidades para resolver um problema.

Ainda a propósito da ideia de personagem em Dostoiévski, diz Bahktin:

A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.

*Trata-se de uma particularidade de princípio e muito importante da percepção da personagem. Enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística.*¹⁴

“A personagem enquanto ponto de vista, enquanto concepção do mundo e de si mesma” é exactamente a forma como a entendemos também para a nossa criação teatral: não ilustra uma visão do mundo, pelo contrário, incorpora-o, e por isso move-se entre vários planos, um

13 Idem, ibidem. p. XVIII.

14 Idem, ibidem. p. LXII.

plano pessoal e individual de acontecimentos, um plano mais abrangente, universal, que se manifesta na relação com o todo, e um plano interior (invisível, íntimo) que tem a ver com a consciência de si mesma que continua em jogo e em mutação. Para além desta complexidade de planos relativa à personagem, nós colocamos em jogo ainda a complexidade de planos relativa ao intérprete. Pedimos-lhe que inclua também a sua experiência pessoal, o seu pensamento sobre o mundo e os seus movimentos mais íntimos e interiores (as questões da consciência, os segredos, os desejos, os medos). Voltamos a usar a lei da correspondência para avançar na descoberta da criação artística.

Penso que são essas características que Bakhtin definiu como “dialogismo” e “polifonia”, e outros antes e depois dele tentaram descrever, cada um à sua maneira, sempre com grandes contradições e polémicas (talvez a dificuldade em definir e delimitar advenha exactamente dessa espécie de mobilidade interior), que exercem esse enorme fascínio sobre o leitor, o pensador, o crítico e também o artista.

Vladimir Laksin no seu ensaio “O juízo sobre Ivan Karamázov”¹⁵ fala de “realismo fantástico” ao caracterizar a obra de Dostoiévski.

“O autor põe continuamente o herói “para lá do limite”, como se realizasse uma experiência psicológica na qual as condições do problema tenham sido exasperadas até ao extremo e se deva esperar qual será o resultado. (...) E é exactamente este jogo da imaginação, este secreto trabalhar da consciência que Dostoiévski transfere para a realidade. O pensamento recebe nele a forma de palavra pronunciada, o desejo apresenta-se como acção.”¹⁶

Esta ideia de extremar as situações, de dar forma aos conflitos interiores e secretos, e também de realizar experiências-limite que permitam investigar os possíveis resultados, é outra forma de analisar a obra que nos interessa, para os nossos propósitos de criação teatral. Todo o nosso processo de criação se caracteriza como um procedimento de laboratório, muito à semelhança dos laboratórios onde se fazem experiências científicas: seleccionamos o material de estudo/investigação, estudamo-lo aprofundadamente, fazemos hipóteses sobre as possibilidades de evolução/transformação/utilização do mesmo, experimentamos essas hipóteses, tiramos conclusões, recolhemos resultados e avançamos para nova etapa. E grande parte do material que seleccionamos é material invisível a olho nu, interior, do reino do inconsciente e também do mental, do emocional e do espiritual.

Vergílio Ferreira fala da personagem-ideia:

“Mas o verdadeiro alcance de tal obra foi o próprio Dostoiévski quem no-lo revelou ao afirmar: «não é o romance que mais me importa, mas a ideia». Daí que Malraux diga dele que «se alguém encontrou o seu génio a fazer dialogar os lóbulos cerebrais, foi sem dúvida ele», ou daí que, em variante, um Chestov nos declare de todas as personagens de Dostoiévski que «não são homens, mas máscaras» dele próprio. Mas Berdiaev disse afinal o mesmo ao declarar que «o herói de Cadernos do Subterrâneo é uma ideia; Raskolnikov, de Crime e Castigo é uma ideia; Stavroguine, Kirilov, Verhorenski, de Os Possessos são ideias. Ivan Karamazov é uma ideia.”¹⁷

15 LAKSIN, V. *Il giudizio su Ivan Karamazov*. Ensaio incluído na obra DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005. pp. XI - XLIII.

16 Idem, *ibidem*. p. XVII — tradução minha.

17 Vergílio Ferreira, in ‘Situação Actual do Romance’, Março, 1964, <http://www.citador.pt/textos/a-importancia-de-dostoevski-na-literatura-vergilio-antonio-ferreira>

E este pensamento é também estimulante para nós: em vez de uma abordagem psicológica ou narrativa da obra, escolher esta abordagem “das ideias”, de como elas podem crescer e desenvolver-se, de como elas são o início e o fim de comportamentos, acções e mesmo acontecimentos de grandes dimensões. A **Ideia** como motor de acontecimentos: por exemplo o caso tão famoso na obra *Os Irmãos Karamázov* da ideia de Ivan — “se Deus não existe tudo é permitido ao homem”¹⁸, foi um caso que nos apaixonou também e que desenvolvemos no espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, em que se explora a hipótese de essa ideia ser a culpada (e dessa forma também o criador dessa ideia é culpado) do assassinato do velho Fiódor Pavlovitch, pai dos irmãos Karamázov.

Diz Joseph Frank sobre Dostoiévski, dentro do tema da sua capacidade de tornar as personagens extremamente verosímeis mas ao mesmo tempo portadoras de uma ideia fundamental (pode dizer-se um posicionamento ideológico), que é depois desenvolvida com o intuito de demonstrar aquilo a que essa mesma ideologia poderá levar, no futuro:

*“Ele possuía o que chamo de “imaginação escatológica”, capaz de pôr ideias em acção e depois segui-las até às últimas consequências. Ao mesmo tempo, seus personagens reagem a essas consequências de acordo com os padrões morais e sociais comuns predominantes em seu meio, e é a fusão desses dois níveis que proporciona aos romances de Dostoiévski tanto sua amplitude imaginativa como sua fundamentação realista na vida social.”*¹⁹

Mais uma vez se evidencia a capacidade de Dostoiévski conciliar o mundo “fantástico” (interior, extremo, invisível, misterioso) com o mundo “concreto” (social, temporal, político, moral). Essa justaposição de mundos (ideias, camadas, géneros, linguagens), essa *polifonia* (termo usado por Bahktin), é um instrumento fundamental no nosso trabalho de criação, em que os elementos concretos, presentes, materiais que são a natureza do teatro, se podem imiscuir com os elementos da sugestão, da imaginação, da evocação do invisível.

Fiódor Dostoiévski e *Os Irmãos Karamázov* — uma biografia selectiva

Dostoiévski teve uma vida extraordinária pela diversidade de experiências vividas, e principalmente pelo grau de intensidade dessas experiências. É difícil acreditar que um homem que não chegou a completar os 60 anos de vida tenha podido viver tudo aquilo que viveu e realizar tudo aquilo que realizou.

O seu talento, resiliência, compaixão, força de vontade, ambição e capacidade de trabalho são absolutamente notáveis. Tal como o são a sua irascibilidade, teimosia, sentimento de superioridade, conflituosidade e tendência para o vício e os sentimentos doentios e perversos. Uma personalidade realmente interessante. Salta ao olho mais uma vez a amplitude de contrastes, quer interiores, quer de experiências concretas. Mas não poderia deixar de ser assim: foi exactamente essa experiência de vida que permitiu o poder de alcance e abrangência da sua obra literária.

¹⁸ “... para cada indivíduo (...) que não acredita nem em Deus, nem na imortalidade, (...) o egoísmo, levado mesmo até ao delito, não só devia ser permitido ao homem, mas ser mesmo reconhecido como necessário, como a mais racional e até quase a mais nobre saída da sua situação.” in DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março 2012, Lisboa. p.75.

¹⁹ FRANK, J. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petruszewicz. Companhia das Letras. p. 12.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, filho de Mikhail Dostoiévski e Maria Dostoevskaja, nasceu em Moscovo a 3 de Outubro de 1821²⁰, ele próprio foi um segundo filho, como Ivan Karamázov. Viveu uma infância dura e cheia de privações devido aos poucos meios do seu pai, que era médico militar²¹, que no entanto conseguiu à força de persistência e grandes esforços, elevar as condições da prole e permitir que os filhos tivessem uma educação considerada exemplar naquele tempo²².

As marcas da infância

De todos os grandes escritores russos nascidos na primeira metade do século XIX (Púchkin, Lérmontov, Gógol, Herzen, Turguéiev, Tolstói e Nékássov) Dostoiévski é o único que não vinha de uma família da aristocracia rural²³, e esse facto vai condicionar a sua visão enquanto escritor. Essa infância difícil, vivida numa casa minúscula, fria e escura, onde a falta de espaço sempre foi um problema²⁴, mas onde os valores da família, a educação dos filhos, a devoção a Deus, e a vivência religiosa como uma rotina indispensável e sempre presente, eram os principais motores, deixaram as suas marcas no escritor. A mãe é descrita como “amorosa e alegre” e também uma eficiente gestora da vida doméstica. Dostoiévski fala dela com muito carinho e afecto, e foi seguramente dela que aprendeu a “sentir compaixão pelos desafortunados e pelos pobres”²⁵. Já com o pai as relações foram sempre caracterizadas por uma ambivalência e uma tensão difíceis de resolver. O pai de Dostoiévski era um homem difícil, rígido, queixoso, reprovador, irascível e susceptível (características que o próprio Dostoiévski parece ter herdado)²⁶. Podemos imaginar a pressão que exercia sobre os seus filhos, em particular os dois mais velhos, Mikhail e Fiódor, de quem exigia sempre o máximo.

Durante a sua infância o pai conseguiu adquirir uma pequena propriedade rural (que na verdade foi fonte de grandes problemas financeiros para toda a família), e as crianças puderam passar algumas temporadas no campo durante o verão. Essas experiências marcaram profundamente Dostoiévski que sempre as recordou com imenso carinho²⁷. Há algumas referências dessas memórias em *Os Irmãos Karamázov*, como a história de Lizaveta Smerdiakova (mãe de Smerdiakov, o filho bastardo), que se baseia numa mulher que vivia nessa aldeia da infância de Dostoiévski, Darováie, de nome Agrafena; uma mulher portadora de deficiência mental, que vivia na rua e no inverno era acolhida pelos moradores, que engravida e dá à luz uma criança que morre depois do parto²⁸. Surgem memórias desses tempos ainda no relato do sonho que Dmitri Karamázov tem na noite do seu interrogatório, onde descreve um aldeia incendiada, com as mães e as crianças paradas ao longo da estrada, uma situação que aconteceu de facto na aldeia de Darováie na primavera de 1833.²⁹

20 Idem, ibidem. p. 25.

21 Idem, ibidem. p. 28.

22 “Em 1833, Mikhail e Fiódor passaram a frequentar o externato de Souhard; um ano depois, foram enviados para o Tchermak, o melhor internato de Moscou”. Idem, ibidem. p. 42.

23 Idem, ibidem. p. 27.

24 “O casal morava em um pequeno e atulhado apartamento no terreno do hospital, e o espaço sempre foi um problema. Mikhail e Fiódor dormiam em um cômodo sem janelas, separado da antessala por uma divisória; Varvara, a filha mais velha, dormia em um sofá na sala de estar; as crianças mais novas passavam as noites no quarto dos pais.” Idem, ibidem. p. 29.

25 Idem, ibidem. p. 34.

26 Idem, ibidem. p. 35-36.

27 Idem, ibidem. p. 40.

28 Idem, ibidem. P. 42.

29 Idem, ibidem. P. 42.

Eventos fatídicos marcaram a juventude de Dostoiévski: a morte da mãe, no final 1836 (ou janeiro de 1837) com tuberculose³⁰, e a morte do pai em 1839, em circunstâncias pouco claras, que indicam a possibilidade de ter sido assassinado³¹, tal como Fiódor Karamázov, o pai de *Os Irmãos Karamázov*.

Dostoiévski e o seu pai

Em relação à morte do pai de Dostoiévski e da sua relação com o tema de *Os Irmãos Karamázov*, muito se escreveu. Freud defende no seu ensaio “Dostoiévski e o Parricídio”³² a tese segundo a qual Dostoiévski seria uma personalidade neurótica, com fortes tendências para o sadismo e o masoquismo, e que isso derivaria principalmente de um forte complexo edipiano e de uma provável homossexualidade recalcada, que o fez desejar violentamente a morte do pai. Quando isso acontece realmente, ele vive fortes sentimentos de culpa que se manifestam no seu primeiro ataque de epilepsia (que ele caracteriza como histero-epilepsia). Joseph Frank rebate esta teoria acrescentando inúmeros factos e circunstâncias, ignorados ou desconhecidos por Freud, que simplesmente a tornam inverosímil. Indicamos simplesmente o argumento de que a epilepsia de Dostoiévski seria uma reacção histérica (e não uma condição de doença realmente comprovada) e que teria acontecido num primeiro ataque assinalável em consequência da notícia da morte do seu pai — segundo Freud; Frank, através de diversos elementos e dados comprovados, argumenta que é quase impossível que Dostoiévski tenha tido semelhante ataque na altura indicada por Freud, sem que disso haja absolutamente nenhuma referência³³, e em relação à epilepsia ser uma reacção psicológica histérica, fornece-nos dados de como a doença foi diagnosticada e comprovada, nomeadamente durante o seu período de prisão na Sibéria³⁴. Para além disso Frank justifica e argumenta que o remorso e sentimento de culpa, que são de facto uma característica importante na psicologia de Dostoiévski, podem ter uma relação com a morte do pai, mas não da forma patológica e especificamente restrita às questões sexuais defendida por Freud, mas antes pela complexidade e ambivalência dessa relação, como o facto de o pai ter exigido que ele fosse para a Academia Militar que não era de todo o desejo de Dostoiévski, ou o facto de ele estar constantemente a exigir mais dinheiro ao pai (percebia-se desde muito jovem a sua tendência para uma péssima gestão financeira dos seus recursos), e o pai continuar a enviar-lhe dinheiro apesar das grandes dificuldades que enfrentava já na sua propriedade³⁵. Havia muitos motivos para Dostoiévski nutrir sentimentos contraditórios em relação ao pai.

30 Idem, ibidem. p. 44.

31 Idem, ibidem. p. 77.

32 FREUD, S. *Dostoiévski e o Parricídio*. In DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Posfácio. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março 2012, Lisboa. p. 769-783.

33 “Mas a aceitação por Freud da tradição familiar segundo a qual o choque da notícia provocou o primeiro ataque epiléptico de Dostoiévski é refutada pelas cartas do próprio Dostoiévski de 1854, quando ele menciona pela primeira vez a doença, e também parece improvável em face de todas as outras circunstâncias.

Nenhuma das pessoas que conheceram Dostoiévski na Academia e que deixaram memórias se refere a um ataque desse tipo. Todos escreveram após a morte de Dostoiévski, quando sua epilepsia era de conhecimento público havia muito tempo. Na Academia, ele vivia em quartos comuns com uma centena de outros colegas e estava constantemente sob vigilância: teria sido muito difícil esconder um ataque epiléptico”. FRANK, J. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 78.

34 “Toda a sequência de eventos, a começar com a execução simulada, passando pela exposição às condições do presídio e pelo terror constante de estar à mercê dos ataques de raiva do bebedor Krivtsov, certamente contribuiu para a eclosão da epilepsia de Dostoiévski. O primeiro ataque verdadeiro que se pode determinar ocorreu em algum momento de 1850, e, conforme um relatório médico feito sete anos depois, caracterizou-se por gritos agudos, perda de consciência, movimentos convulsivos do rosto e dos membros, espuma na boca, respiração rouca e pulso fraco, rápido e irregular. O mesmo relatório afirma que um ataque semelhante ocorreu em 1853; desde então, os ataques se repetiram numa média de um por mês.” Idem, ibidem. p. 240.

35 Idem, ibidem. p. 75-77.

Uma entrada em grande

Dostoiévski frequentou a Academia Militar de Engenharia em São Petersburgo, e exerceu a vida militar, tal como Dmitri Karamázov. Durante os estudos interessou-se mais pelo programa de literatura: estudou a obra de Púchkin, Lérmontov, Racine, Corneille, Pascal, Victor Hugo, Balzac, George Sand.³⁶ Em carta ao seu irmão Mikail de 1839 são referidos Homero, Shakespeare, Hoffmann e Schiller³⁷. Gógol foi também uma grande influência para Dostoiévski nesses primeiros anos e em particular na escrita do seu primeiro romance, *Gente Pobre*³⁸, publicado em Janeiro de 1846³⁹, que teve um enorme sucesso junto da crítica (protagonizada pelo crítico e editor Bielínski) e da *intelligentsia* russa da altura.

“Nenhuma estreia na literatura russa foi descrita de maneira mais vívida que a de Dostoiévski, e poucas, na verdade, causaram um rebuliço tão generalizado e surpreendente. (...) Grigórovitch ficou profundamente comovido com a obra e levou-a a Negrásov; os dois jovens literatos derramaram lágrimas pela triste situação dos personagens de Dostoiévski. Agindo por impulso, correram ao apartamento de Dostoiévski às quatro horas da manhã — era uma “noite branca” em São Petersburgo, clara e luminosa como o dia — para expressar sua emoção. No dia seguinte, Negrásov levou-a para Bielínski, que a saudou com igual fervor e apreço. (...)”⁴⁰

Dostoiévski inicia assim a sua carreira literária com um sucesso estrondoso que o leva directamente para o círculo mais estreito de Bielínski, autoridade máxima no campo literário da época. Mas rapidamente, e principalmente devido ao seu carácter conflituoso, à sua vaidade excessiva e aos seus comportamentos provocatórios, Dostoiévski rompe com esse grupo da elite literária.

Angústias e revoltas — o Círculo Petrachévski

Em 1847 começa a frequentar o Círculo Petrachévski, um grupo intelectual revolucionário dedicado principalmente à discussão das condições de vida na Rússia⁴¹, de onde raramente saíam acções realmente revolucionárias, até porque o seu líder, Mikhail Butachévitch-Petrachévski, se opunha às acções que tomassem a via da violência. Parece que Dostoiévski falava pouco⁴² nesses encontros e quase sempre sobre questões da literatura ou, em situações raras, manifestava-se contra a escravização dos camponeses⁴³, que era o tema social que mais o atormentava. A sua acção mais arriscada (foi essa acusação que mais pesou na sua pena) foi ter lido, mais do que uma vez, em voz alta duas cartas de Gógol e uma outra de Bielínski, consideradas subversivas.⁴⁴

36 Idem, ibidem. p. 81.

37 Idem, ibidem. p. 82.

38 “A partir de 1843, encontramos as primeiras referências ao seu intenso e entusiasmado interesse por Gógol”. Idem, ibidem. p. 103.

39 Idem, ibidem. p. 121.

40 Idem, ibidem. p. 109-110.

41 Idem, ibidem, p. 179.

42 Idem, ibidem. p. 185-186.

43 “(...)há uma impressão dominante que transparece de todos os relatos sobre Dostoiévski feitos em memórias: ele era, literalmente, alguém que achava impossível se controlar sempre que falava sobre os maus-tratos dos camponeses escravizados.” Idem, ibidem. p. 188.

44 Idem, ibidem. p. 204.

Em abril de 1849, foi preso por participar no Círculo Petrachévski, e se é verdade que a sua actividade nesse Círculo era bastante inócua, também é verdade que na mesma altura se tinha envolvido com uma outra organização bem mais radical liderada por Nikolai Spechniev (homem que viria a inspirar Nikolai Stavróguin, o protagonista de *Os Demónios*). Ironicamente, essa organização, não foi descoberta pelas autoridades e a sua existência só veio a público em 1922⁴⁵.

“Morte por um pelotão de fuzilamento”

A 22 de dezembro de 1849, todos os presos políticos que tinham estado presos na Fortaleza de Pedro e Paulo, durante o processo, foram levados para a Praça Semiónovski, onde estava montado um palanque quadrangular de madeira, algumas estacas de pau fincadas no chão de um dos lados do tablado, e à volta uma enorme multidão que aguardava em silêncio. A neve cobria a praça e o sol, acabado de nascer, brilhava através da névoa⁴⁶. Foram lidas as sentenças a cada um dos prisioneiros e todas terminavam com “morte por um pelotão de fuzilamento”⁴⁷. A pena de morte foi substituída, à última hora, por cinco anos de trabalhos forçados numa prisão siberiana⁴⁸ (no caso específico de Dostoiévski). A experiência de estar diante do pelotão de fuzilamento, e ter vivido durante aqueles momentos a consciência da sua morte eminente, transformam profundamente o seu percurso pessoal e artístico.⁴⁹

Sobre esse momento e sobre a tomada de consciência da profunda união que sente com todos os seres humanos e a experiência na própria carne do amor *crístico*:

*“Se os valores da expiação, do perdão e do amor estavam destinados a ter precedência sobre todos os outros no universo artístico de Dostoiévski, foi certamente porque encontrara neles uma verdade que respondia à situação mais angustiante de sua vida. Com efeito, é a percepção penetrante da terrível fragilidade e transitoriedade da existência humana que em breve lhe permitirá representar, com uma força inigualada por qualquer outro escritor moderno, o mandamento cristão incondicional e absoluto do amor mútuo, magnânimo e universal.”*⁵⁰

Foi agrilhado e a caminho da Sibéria que Dostoiévski recebeu um exemplar do Novo Testamento, que não mais largou.⁵¹ A figura de Cristo assumiu para ele o ideal máximo da procura interior e da crença em algo superior, tal como na personagem de Aliocha (Alekséi Karamázov).

45 Idem, *ibidem*. p. 197.

46 Idem, *ibidem*. p. 223.

47 Idem, *ibidem*. p. 224.

48 Idem, *ibidem*. p. 221-222.

49 Idem, *ibidem*. p. 227-231.

50 Idem, *ibidem*. p. 130-131.

51 “No último dia que Dostoiévski e Dúrov passaram em Tobolsk, três esposas de decabristas conseguiram visitá-los no alojamento de um dos oficiais, momento que ele lembraria pelo resto da vida e ao qual se referiria de novo, no mesmo tom agradecido e reverente, anos mais tarde, em seu *Diário de um Escritor* (1873):

Vimos essas sofredoras sublimes, que haviam voluntariamente seguido seus maridos para a Sibéria. Elas desistiram de tudo, posição social, riqueza, laços de família, sacrificaram tudo pelo mais elevado dever moral, um dever que ninguém podia impor-lhes, exceto elas mesmas. Completamente inocentes, durante 25 anos suportaram tudo a que seus maridos foram condenados. O encontro durou uma hora. Elas nos abençoaram ao entrarmos numa nova vida, fizeram o sinal da cruz e nos deram um Novo Testamento — o único livro permitido na prisão. Ele esteve sob meu travesseiro durante os quatro anos de servidão penal. De vez em quando, eu o lia para os outros. Com ele, ensinei um presidiário a ler.” Idem, *ibidem*. p. 235.

“Esse Credo é muito simples. Ei-lo: acreditar que nada é mais belo, profundo, compreensivo, razoável, viril e perfeito do que Cristo, e digo a mim mesmo com um amor ciumento, que não somente não há nada, como não pode haver nada. Ainda mais, se alguém me provasse que Cristo está fora da verdade e que, na realidade, a verdade está fora de Cristo, então eu preferiria permanecer com Cristo e não com a verdade.”⁵²

Apesar disso, a sua relação com a religião e com a crença foi sempre atormentada pela rejeição e pela dúvida, tal como no personagem de Ivan Karamázov:

“Eu lhe direi que sou um filho do século, um filho da descrença e da dúvida, sou isso hoje e (estou certo) assim continuarei até o túmulo. Quanta tortura terrível essa sede de fé me custou e custa-me ainda agora, que quanto mais forte na minha alma, mais argumentos posso encontrar contra ela.”⁵³

Na prisão sofre a sua primeira crise de epilepsia, condição que também atinge um outro personagem de *Os Irmãos Karamázov* — Smerdiakov.⁵⁴

A experiência da prisão na Sibéria e os seus efeitos

Os anos na prisão vão transformar completamente a sua visão do camponês russo, fazendo-o defender, de modo cada vez mais veemente e apoiado no seu conhecimento de causa, a ideia de que no homem mais baixo, miserável, ignorante e rude (que segundo a teoria do naturalismo seria apenas o fruto do seu meio, e portanto, criminoso, desregrado, sem moral) se encontra um profundo núcleo de bondade e amor. E que por isso as filosofias materialistas europeias eram falsas e perigosas. Relata num dos artigos publicados no Diário de um Escritor, “O camponês Marei”, uma espécie de experiência de conversão onde a memória de um camponês que na sua infância o tinha acalmado e lhe tinha restituído a sensação de estar salvo e protegido, com um amor ao mesmo tempo profundo e desinteressado, renova a sua fé tanto na figura do *camponês russo* como na de Cristo e na ideia de que todos podem estar em contacto com este tipo de amor universal e desinteressado representado por essa mesma figura.⁵⁵

É também na prisão que ele conhece um homem, preso por ter assassinado o seu pai, mas que se diz inocente, e que mais tarde será realmente libertado, devido à confissão do mesmo crime feita por outro. Este homem, um ex-oficial de nome D. I. Ilínski, (condenado apenas com base em provas circunstanciais), “sempre alegre e animadíssimo”, servirá em parte de inspiração para a personagem de Dmitri Karamázov.⁵⁶

O contacto com os outros prisioneiros, o conhecer os diferentes casos e as diferentes motivações para os crimes, leva-o a compreender muito mais profundamente as razões que podem levar alguém a cometer um crime. Esta consciência não foi ao ponto de o fazer apagar a linha entre o bem e o mal mas permitiu-lhe desenvolver significativamente a sua capacidade de compaixão o que depois se revela magistralmente nos seus romances. O facto de a lei não ser capaz de contemplar ou considerar estas diferenças entre casos, e julgar do mesmo

52 Idem, ibidem. p. 274.

53 Idem, ibidem. p. 274.

54 Idem, ibidem. p. 240.

55 Idem, ibidem. p. 258-262.

56 Idem, ibidem. p. 254-255.

modo (e com as mesmas penas) crimes que aparentemente são semelhantes, mas que no seu contexto específico são completamente diversos, levou-o a ganhar uma profunda aversão a todas as questões técnicas legais, algo que ele vai desenvolver no episódio do processo contra Dmitri Karamázov, e na sua total indiferença pelos particulares da legalidade.⁵⁷

Ana Grigórievna — finalmente um pouco de sorte

Dostoiévski foi vítima do vício do jogo, o que lhe causou muitos desaires financeiros na sua vida privada: abordou esta temática em *O Jogador*, mas também em *Os Irmãos Karamázov*, Dmitri apresenta características deste género.⁵⁸ A sua segunda mulher, Anna Grigórievna Snítkina, foi a estenógrafa que apontou e transcreveu *O Jogador* (ditado por Dostoiévski) no tempo recorde de 26 dias, ajudando-o assim a cumprir um prazo insano para publicação com que se tinha comprometido (sempre devido à sua crónica necessidade financeira)⁵⁹. O casamento com Anna Grigórievna foi sem dúvida um pilar fundamental na restante vida de Dostoiévski — o seu incondicional apoio, a sua compreensão, o seu bom senso e astúcia para os negócios permitiram-lhe, daí em diante, viver de modo bastante mais equilibrado e até mesmo lançar-se em empreitadas que sem ela não teria seguramente arriscado. Assim como lhe deu a possibilidade de ser pai, algo que ele muito ansiava.⁶⁰

Os Irmãos Karamazov é um projecto que fervilha na mente de Dostoiévski durante anos. Já nas anotações e em várias partes do romance *O Adolescente* (que antecede *Os Irmãos Karamázov*) existem referências directas ao que virá a ser o seu último romance.

*“Nos três anos seguintes, Dostoiévski estaria absorto sobretudo na escrita de Os irmãos Karamázov, cujo primeiro fascículo foi publicado em O Mensageiro Russo no início de 1879. Durante os dois últimos anos de sua vida, manteve toda a Rússia letrada fascinada com os fascículos mensais de seu maior romance. Seu tema emocionante situou o assassinato de um pai num vasto contexto religioso e filosófico-moral; e nenhum leitor russo da época poderia evitar a associação de suas páginas profundamente inquisitivas com as tentativas cada vez mais frequentes de assassinar o tsar.”*⁶¹

Durante a preparação do livro morreu o filho mais novo de Dostoiévski, Aliocha, de três anos de idade, vítima de epilepsia. Esta perda foi sentida de modo avassalador, porque Dostoiévski demonstrava um amor particular por este filho, muito apegado e às vezes até doentio (quase como se pressentisse que não ia tê-lo junto de si por muito tempo), e também porque o menino morre vítima da doença herdada do próprio pai. No período após a morte do filho, Dostoiévski escreveu os capítulos do Livro Quinto (Prós e Contras) onde Ivan faz o seu discurso sobre o sofrimento inútil das crianças inocentes e podemos bem imaginar o que esse tema significava para o escritor, que acabara de perder um filho vitimado por um ataque de epilepsia que tinha durado 12 horas e 40 minutos até a criança finalmente sucumbir.⁶²

57 Idem, ibidem. p. 266-267.

58 Idem, ibidem. p. 425.

59 Idem, ibidem. p. 561.

60 Idem, ibidem. pp. 607/ 610-620.

61 Idem, ibidem. p. 831.

62 Idem, ibidem. pp. 914/903-904.

Acerca de Ivan, Dostoiévski escreve diversas notas e textos explicativos que acompanhavam o texto a ser publicado. Preocupava-o a censura e não queria que as suas intenções fossem mal interpretadas, assim como não queria que fossem alteradas determinadas expressões que poderiam ser tidas como demasiado violentas, vulgares ou obscenas. Para isso confirmou todas as informações que Ivan mencionava na sua descrição dos casos de violência contra crianças inocentes com artigos reais e fontes fidedignas. Ao mesmo tempo explicava quais as suas intenções ao criar a personagem de Ivan:

*(...) “retratar a blasfêmia extrema e a semente da ideia de destruição em nossa época na Rússia entre os jovens desenraizados da realidade e, junto com a blasfêmia e a anarquia, a refutação delas — que está sendo preparada agora por mim nas últimas palavras do ancião moribundo Zossima”.*⁶³

Conflitos e convulsões políticos e pessoais

Eram tempos de profunda convulsão política na Rússia. Os assassinatos de figuras ligadas ao regime Czarista sucediam-se. A luta era entre uma ideia de renovação que passava pela criação de uma Constituição mais liberal, e a perpetuação do sistema Czarista que se mantinha intransigente no seu autoritarismo.

*“...os dois extremos do grande debate que estava ocorrendo nas mentes e nos corações de todos os russos instruídos — o debate entre um tsarismo despótico, não disposto a ceder um milímetro de sua autoridade, e o anseio por uma Constituição liberal, de estilo ocidental, que permitisse uma maior participação do público nos assuntos do governo.”*⁶⁴

No mundo literário estes dois extremos eram representados por Dostoiévski e Turguéniev. Os dois tinham já adquirido a reputação e o respeito público que lhes permitiam expor as suas posições e influenciar de forma importante o debate e a opinião pública. E os dois não podiam ser mais distantes nas suas posições políticas.

*“Outros escritores participaram, mas todos os olhos estavam cravados em Turguéniev e Dostoiévski. A presença dos dois lado a lado no palco unia os polos opostos da cultura russa. Como disse o escritor B. M. Markiévitsh: “O que há em comum, eu me perguntei [...] entre um ‘ocidentalista incurável’, para usar as palavras com que o próprio Turguéniev se define, e aquele eterno buscador da genuína verdade russa — cujo nome é Dostoiévski?”. Ambos competiam, nessas ocasiões teoricamente apolíticas, pelas mentes e os corações do público do qual dependeria o futuro; e todos sentiam, como Ánnenkov, que o país enfrentava sua maior crise sociopolítica desde a Guerra da Crimeia.”*⁶⁵

Estiveram lado a lado em diversas ocasiões solenes como foi o caso da visita de Turguéniev a São Petersburgo em 1879 (ele que praticamente se auto-exilara na Europa e escrevia cada vez com mais desprezo e desdém sobre as qualidades do povo russo). Nessa ocasião foram organizados encontros de homenagem ao célebre escritor celebrando o seu retorno à pátria. Num desses encontros Dostoiévski estava presente, e enquanto todos os discursos eram

63 Idem, ibidem. p. 927.

64 Idem, ibidem. p. 916.

65 Idem, ibidem. p. 921.

exageradamente elogiosos para com Turguéniev, ele manteve-se silencioso e quando se aproximou para o saudar, num momento de grande efusividade por parte dos presentes, perguntou-lhe à queima-roupa: “Diga-me agora, qual é o seu ideal? Fale!”, colocando-o numa posição constrangedora e potencialmente perigosa, uma vez que, embora a *intelligentsia* russa bem soubesse e apoiasse a posição progressista e liberal de Turguéniev (já ninguém dessa elite literária conseguia apoiar abertamente o autoritarismo do Czar que se exacerbava à medida que a pressão dos revolucionários aumentava — ninguém excepto Dostoiévski), era impossível ele pronunciar-se abertamente com todas as letras sobre essa posição política numa cerimónia pública oficial. Esse escândalo literário ficou famoso e acelerou provavelmente o regresso de Turguéniev à Europa, onde na verdade ele se sentia já muito mais em casa do que no seu país de origem.⁶⁶

A propósito do último período que Dostoiévski passou em Bad Ems (localidade alemã onde se deslocava para tratar a sua doença pulmonar), e em que estava completamente emerso no seu trabalho de escrita dos *Irmãos Karamázov* e em particular dos capítulos onde se relata a vida do grande Zóssima e os seus princípios de amor fraterno para com toda a humanidade, mais uma vez encontramos a contradição interna em que vivia constantemente Dostoiévski:

“A última estada de Dostoiévski em Bad Ems foi marcada pela solidão e pelo isolamento que previra antes da partida, e sua reação ao ambiente do elegante balneário, já bastante rabugenta, atingiu um novo nível de irascibilidade. Seu antissemitismo também entrou em cena, embora exibisse uma bela imparcialidade ao distribuir insultos a torto e a direito. É um tanto irônico que, ao mesmo tempo, estivesse trabalhando para completar seus capítulos sobre os ensinamentos de Zossima, cuja mensagem de amor e conciliação universal ele esperava respondesse aos anátemas de Ivan Karamázov. É difícil imaginar um escritor cujos sentimentos e emoções cotidianos estivessem mais em desacordo com os sentimentos que injecta em seu trabalho artístico.”⁶⁷

66 Idem, ibidem. pp. 922-923.

67 Idem, ibidem. pp. 934-935.

Um romance como corolário

Em Fevereiro de 1880 acontece mais um atentado contra a vida do Czar Alexandre II, desta vez uma explosão dentro do próprio Palácio de Inverno. Era a quarta tentativa (falhada) de assassinar o Czar por parte do grupo terrorista Vontade do Povo. Por esta altura Dostoiévski é convidado a escrever um discurso dedicado ao Czar, que ele apoiava abertamente. No entanto esse discurso transparece bastante estranho e com alusões ambíguas onde se denota alguma simpatia pelos revolucionários, quando Dostoiévski emprega várias vezes a palavra *sinceridade* (com que os jovens acreditam nesta necessidade de mudança), embora condene todas as acções violentas e continue a defender a ideia do Czar-Pai. Mas também diz que o pai deve estar receptivo a que os seus filhos, *sem medo*, possam abordá-lo para lhe confessarem os seus temores e preocupações, e que é dessa ligação sagrada e filial que podem nascer as mudanças que eventualmente se mostrem necessárias para o futuro da nação. É portanto bastante ambíguo. Embora Dostoiévski não acredite e lute contra os ideais socialistas que se vinham desenhando e ganhando força na frente revolucionária, ele sente que o regime autoritário czarista não conseguirá sobreviver muito mais tempo, e que a juventude insatisfeita procura com razão mudanças. Toda esta problemática era transferida para o romance *Os Irmãos Karamázov*.

*"Nada mostra de forma mais flagrante o descrédito moral em que o regime tsarista tinha caído nessa época e o torturante dilema moral e político em que se debatiam todos os russos pensantes enquanto observavam as tentativas de matar o Tsar-Pai. Não admira que cada fascículo de Os irmãos Karamázov se esgotasse e fosse lido com intensidade apaixonada, como se as classes letradas estivessem esperando que o romance as ajudasse a encontrar uma resposta para seu dilema."*⁶⁸

No último romance da sua vida Dostoiévski consegue conjugar toda a sua experiência, sabedoria e técnica, numa combinação entre valores artísticos e valores ideológicos, de incrível complexidade e enorme sucesso. Pretende abordar a questão que mais o atormenta: a evolução espiritual do homem, que ele acredita ser inseparável da questão da fé (a fé na humanidade, em Deus, numa evolução interior do indivíduo, na possibilidade de concretizar o *Reino dos Céus na Terra*), mas fá-lo trazendo à luz as várias facções, fazendo-as entrar em contacto, em conflito, desenvolvendo-as através da sua capacidade de tornar as ideias em acções e levá-las até ao extremo. A eterna questão da luta entre Razão e Fé. Coloca-nos assim perante o confronto entre o ateísmo materialista/racionalista de Ivan, a crença e o amor ao próximo de Aliocha, e a luta entre o lado animalesco e o lado espiritual personificada por Dmitri, que acaba por se sacrificar em nome dessa elevação espiritual ao aceitar a injustiça da sua condenação.

Coloca-nos também perante as questões ligadas à desagregação da família, que o preocupavam e sobre as quais já tinha escrito no romance *O Adolescente*. Mas agora o enfoque dirige-se à figura do Pai e em particular à ideia de *Parricídio* como movimento fundamental de transformação a todos os níveis (social, religioso, espiritual, psicológico), que estava profundamente relacionada com o que estava a acontecer na Rússia (a morte de Deus, a morte do Czar, a morte de um sistema social...).

68 Idem, ibidem. p. 948.

E ao mesmo tempo apela para a curiosidade do seu leitor relacionando toda a trama com as vicissitudes mais escandalosas e polémicas dos casos jornalísticos populares à época. Dostoiévski sempre se interessou fortemente por este lado jornalístico e anedótico que incorporou de forma muito inteligente na sua literatura. Consegue desta forma introduzir um tom de mistério, intriga, escândalo e aventura que mantinha os leitores agarrados aos seus fascículos. Consegue ainda abordar as questões da religião ortodoxa que lhe interessava explorar, através dos diversos capítulos sobre a vida e obra do *starets* Zóssima. E ainda a questão judicial (dos tribunais, dos processos, dos mecanismos legais) — que também lhe merecia atenção, através da prisão, do processo e do julgamento de Dmitri Karamázov. Tudo isto dando ainda espaço às relações amorosas, com seus encontros e desencontros, arrebatamentos e desilusões; às histórias comoventes dos mais pobres e desfavorecidos (a história do pequeno Iliúcha e dos criados do velho Fiódor que perdem um filho); e às pequenas historietas de arrivismo, politiquice, hipocrisia e afins que caracterizavam a sociedade daquele tempo.

O discurso sobre Púchkin — a glória incontestável

Em 8 de Junho de 1880, Dostoiévski pronuncia o famosíssimo discurso em louvor de Púchkin, nas festividades dedicadas a esse mesmo poeta, em Moscovo. Um momento que se tornou histórico pela reacção que causou e o modo como se repercutiu ao longo da história da literatura russa. Diz Dostoiévski sobre esse momento em carta à sua mulher Anna:

“Não, Ánia, não, você nunca vai conceber e imaginar o efeito que produziu! O que são meus sucessos em Petersburgo! Nada, zero, comparados com este! Quando apareci, o salão trovejou com aplausos e demorou muito para que me deixassem ler. Acenei, fiz gestos, implorando para que me deixassem ler — nada adiantou: êxtase, entusiasmo (tudo por causa de Os Karamázov). Por fim, comecei a ler: fui interrompido por aplausos estrepitosos a cada página e, às vezes, até mesmo a cada frase. Li em voz alta, com ardor.”⁶⁹

São muitos os relatos sobre esse momento, de onde se pode verificar o poder de Dostoiévski tocar profundamente o coração dos seus ouvintes⁷⁰. A sua capacidade de falar de uma forma que supera a arrogância literária, a sabedoria distante, a poesia simbólica e misteriosa, e que simplesmente consegue comunicar com todos, permite um momento de comunhão e partilha transformadoras — aquilo que Peter Brook defende como o potencial de um acontecimento teatral. E também se vê o *status* que finalmente tinha adquirido, apesar de todas as controvérsias. Podemos também reconhecer neste acontecimento a necessidade que todos sentimos, num momento de crise e incerteza profundas como era o que se vivia naquele momento na Rússia, de nos unirmos e nos exaltarmos à volta de um só ideal que nos faça sentir mais seguros. Esta tinha sido uma das ideias defendidas pelo Grande Inquisidor quando descreve aquilo que caracteriza o ser humano e a sua necessidade de adorar um Deus. De certa forma, o Grande Inquisidor falara a verdade e o próprio Dostoiévski era prova disso.

⁶⁹ Idem, *ibidem*. p. 966.

⁷⁰ “Dostoiévski pronunciou as últimas palavras de seu discurso numa espécie de sussurro inspirado, baixou a cabeça e, num silêncio mortal, começou a deixar às pressas a tribuna. O salão parecia prender a respiração, como se esperasse algo mais. De repente, das últimas fileiras ecoou um grito histórico: “Você o descobriu!” [o segredo de Púchkin], que foi assumido por várias vozes femininas em coro. Todo o auditório começou a agitar-se. Podiam-se ouvir os gritos: “Você o descobriu! Você o descobriu!”, uma tempestade de aplausos, uma espécie de estrondo, batidas com os pés, gritos femininos. Não creio que as paredes do Salão da Nobreza de Moscou já tivessem ressoado antes ou venham a ressoar depois com tamanha tempestade de êxtase.” Idem, *ibidem*. p. 973.

Ele se tornara uma figura simbólica, reverenciada, que estava acima da batalha impiedosa das ideologias. Suas obras tinham abordado todas as questões candentes do momento e as levava muito além dos limites de um partidarismo estreito. Enquanto Dostoiévski era ridicularizado pela imprensa liberal e radical, os estudantes presumivelmente de esquerda o recebiam de braços abertos; e a razão disso, conforme seu amigo Orest Miller escreveu no número de janeiro da revista populista eslavófila A Semana, era que ele sempre falava “franca e corajosamente em todas as direções, sem se preocupar com o que diriam a seu respeito. A juventude acolhia, com o discernimento do coração, tudo que não fosse evasivo e servil”.⁷¹

Em 1880 termina *Os irmãos Karamázov*, o seu último romance. Tencionava escrever um segundo romance — *Filhos* — que seria a continuação dos *Karamázov*⁷², morreu antes de o poder realizar.

Morreu na sua casa de São Petersburgo a 28 de Janeiro de 1881, de uma hemorragia pulmonar associada ao enfisema de que há muito padecia, junto da sua mulher e dos seus filhos. Sobre o seu cortejo fúnebre escreve Frank:

“Eram seguidos por uma multidão que se estendia por mais de um quilómetro, com estandartes e coroas. “Pode-se dizer sem medo”, escreveu Strákhov, “que, até então, nunca houvera na Rússia um funeral como aquele.”⁷³

A existência de um homem assim

Apesar da prisão na Sibéria (de onde dificilmente se esperaria que ele saísse vivo), do exílio e da perda de direitos; apesar dos dez anos que viveu afastado de São Petersburgo e impedido de publicar (durante os quais esteve quase completamente desligado do meio literário); apesar dos problemas financeiros (que durante toda a sua vida foram uma constante, muito devido à sua incapacidade de gerir o dinheiro, à sua tendência para esbanjar, perder ao jogo, endividar-se constantemente); apesar das complicações amorosas (tempestuosas, problemáticas, angustiantes) em que se envolveu várias vezes; apesar dos graves problemas de saúde que sempre o atormentaram (a epilepsia em particular de que sofria, e que lhe causava ataques frequentes depois dos quais ficava num estado de profunda prostração); apesar das várias tragédias pessoais que enfrentou ao longo da vida (a morte precoce de mãe e pai, a morte da primeira esposa, a morte do irmão Mikhail, a quem era profundamente ligado e que lhe deixou imensas dívidas para pagar, a morte de dois filhos, a primeira, Sofia, nos primeiros meses de vida e o segundo, Aliocha, aos 3 anos de idade vítima de epilepsia); apesar das muitas polémicas e conflitos nos quais se viu envolvido (por motivos políticos e ideológicos, ou simplesmente por questões de carácter); apesar de tudo isto, Dostoiévski nunca deixou de escrever, de se envolver activamente com a vida social e política, de tomar posições arriscadas e assumi-las, de pensar no futuro e planificar grandes obras, sempre com uma profunda e complexa visão do mundo que conseguia conciliar os factores artísticos da sua obra, que nunca pararam de se desenvolver, com os factores de engajamento ideológico. É realmente uma vida extraordinária, de um homem extraordinário, pleno de contradições, capaz de tocar, compreender e expressar os acontecimentos mais opostos e extremos

71 Idem, *ibidem*. p. 1078-1079.

72 “Vou escrever meus *Filhos* e morrer’. O romance *Filhos*, segundo ele, seria a continuação de *Os irmãos Karamázov*. Nele, os filhos do romance anterior seriam os principais protagonistas. Idem, *ibidem*. pp. 965-966.

73 Idem, *ibidem*. p. 1094.

que se possam imaginar, porque ele mesmo viveu e experimentou na carne, na mente e no espírito acontecimentos dessa amplitude. O homem que esteve preso num barracão na Sibéria, junto dos criminosos mais violentos e empedernidos, com temperaturas de 40 graus abaixo de zero, a comer repolho cozido, a dormir em cima de uma tábua de madeira, com pouquíssima roupa em cima do corpo, atacado por piolhos, é o mesmo homem que pronunciou o discurso em homenagem do poeta Púchkin em Moscovo, no memorial construído em honra desse mesmo poeta, ao qual assistiram milhares de pessoas que vibraram, gritaram, se extasiaram e aplaudiram desenfreadamente apelidando este homem de profeta, e sobre o qual, nos dias seguintes todas as publicações, não só na Rússia mas também no estrangeiro, escreviam e debatiam. Estes dois momentos da vida de Dostoiévski são a prova de como realmente cada ser humano é um abismo, e de como cada um de nós contém em si potencialidades para as acções mais díspares que se possam conceber. Mais do que influenciar o meu trabalho de criação artística, conhecer a vida deste homem influencia profundamente a minha experiência e pensamento pessoais sobre a própria vida, mais uma vez, sobre as questões existenciais que tanto ocuparam o escritor.

Termino com uma descrição, que me impressionou bastante, do rosto de Dostoiévski, feita pelo visconde Eugène-Melchior de Vogüé, um jovem francês aspirante a *homme de lettres*, então no serviço diplomático e adido da embaixada francesa em São Petersburgo:

*"[o rosto de Dostoiévski] era o de um camponês russo, um verdadeiro mujique de Moscou: nariz achatado, olhos pequenos que piscavam sob sobancelhas arqueadas, ardendo com um fogo ora sombrio, ora suave, uma grande testa, salpicada de recortes e protuberâncias, as têmporas recuadas como se moldadas a golpes de martelo, e todos esses traços desenhados, contorcidos, caíam sobre uma boca atormentada. Nunca vi num rosto humano uma expressão de tanto sofrimento acumulado. [...] Suas pálpebras, seus lábios, todas as fibras de seu rosto tremiam com tiques nervosos."*⁷⁴

74 Idem, ibidem. p. 923.

1.2. — Filosofias: filosofar no teatro, “teatrar” na filosofia

Jorge Dubatti e o teatro como acontecimento

“Se o teatro é acontecimento, estudar o teatro é estudar o acontecimento em sua dupla dimensão: micropoética (histórica ou implícita) e abstrata. O acesso ao acontecimento implica a intervenção na zona de experiência do teatro, a observação e o contacto com a práxis teatral.”⁷⁵

“Como acontecimento específico, o teatro possui saberes singulares, ou seja, como aponta Mauricio Kartun, “o teatro sabe”, “o teatro teatra”. Ele oferece uma experiência acessível somente em termos teatrais e, nesse sentido, o teatrista e o teatrólogo são intelectuais específicos que sabem, consciente ou inconscientemente, explícita ou implicitamente, o que o teatro sabe.”⁷⁶

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963), crítico, historiador e professor universitário especializado em teatro, no seu *“Teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro”* estuda as questões que têm sido a problemática essencial da minha proposta de trabalho: abordar a prática artística teatral de um ponto de vista do estudo científico e sistematizado.

Com este objectivo ele começa por redefinir conceitos de modo a sair de uma zona demasiado abrangente e vaga, onde os mal-entendidos e as dúvidas interpretações podem impedir o receptor da mensagem de isolar, identificar e compreender o objecto estudado.

Ele propõe o termo *filosofia teatral* como algo que abrange diversas disciplinas, como a poética teatral, a semiótica teatral, a teoria teatral, a análise teatral, a crítica teatral, o teatro comparado, a historiografia teatral, etc., “na medida em que expressa as condições de possibilidade de cada uma delas”⁷⁷, mas que essencialmente “busca desentranhar a relação do teatro com a totalidade do mundo (...): a relação do teatro com o ser, com a realidade e os objectos reais, com os entes ideais, com a vida enquanto objecto metafísico, com a linguagem, com os valores, com a natureza, com Deus, os deuses e o sagrado, etc..”⁷⁸

Começa por deslocar a definição de teatro da base semiótica, em que se apresenta como sistema de linguagem humana expressiva, comunicativa e receptiva, para uma base ontológica em que o teatro tem características de acontecimento: “o teatro acontece no mundo temporal-espacial que habitamos, então ele possui natureza de ente (material e ideal), natureza singular que pode ser indagada.”⁷⁹ Avança então na definição desta natureza singular e

75 DUBATTI, J.. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, São Paulo, 2016. p. 42.

76 Idem, ibidem. p. 43.

77 Idem, ibidem. p. 26.

78 Idem, ibidem. p. 26.

79 Idem, ibidem. p. 29.

das suas características até chegar a uma ideia de *tríptico basilar* onde assenta tudo o que é teatro: o convívio, a *poiesis* e a expectativa⁸⁰. O convívio, ou acontecimento convivial, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, numa unidade de tempo e espaço.⁸¹ “O teatro, como acontecimento convivial, submete-se às leis da cultura vivente: é efémero e não pode ser conservado, como experiência vivente teatral, por meio de um suporte *in vitro*”⁸². E por fazer parte dessa natureza vivente (efémera, irrepitível, impossível de conservar na sua verdadeira natureza) obedece à condição da possibilidade de existência: “a vida é um ente independente, (...) não depende de nenhuma outra coisa, o que em filosofia sempre se denominou absoluto, autêntico”⁸³.

Dentro dessa situação convivial são produzidos os outros dois subacontecimentos, em correlação: uma parte dos participantes começa a produzir *poesis* com o seu corpo por meio de acções físicas e físico-verbais, em interacção com luzes, sons, objectos etc., e a outra parte dos participantes começa a esperar essa produção de *poesis*⁸⁴.

Esta definição onde se entendem por elementos essenciais do teatro: a experiência colectiva (o convívio), a produção de uma poética (corporal, físico-verbal, espacial, etc.) e a expectativa dessa mesma poética (estar com, participar criando significado, testemunhar, presenciar, completar o acontecimento, etc.), correspondem perfeitamente à minha visão do teatro, e à forma como o ponho em prática. O acontecimento teatral ultrapassa a linguagem, ultrapassa a ideia de conteúdos a serem comunicados. Também não se pode falar do espectáculo teatral como um objecto acabado e fechado em si mesmo, exactamente porque o acontecimento só existe uma vez: de cada vez que o espectáculo é realizado tudo isto (re)nasce e aquilo que acontece naquele momento específico de *convívio-poiesis-expectação* forma um novo objecto de estudo com uma realidade própria. É por isso que o estudo do acontecimento teatral se torna extremamente difícil de definir e fechar em conclusões definitivas. A sua própria existência depende da aceitação desta natureza incapturável. Por isso Dubatti fala também do teatro enquanto perda — “(...) a perda é indissociável da entidade ontológica do acontecimento teatral e de sua função ontológica: fazer um mundo viver efemeramente.”⁸⁵

Para não nos imobilizarmos, enquanto estudiosos que pretendem criar formas de aceder a conhecimentos específicos, diante desta natureza incapturável, efémera, irreproduzível, restamos usar a experiência concreta enquanto material de estudo, e definir o campo de estudo o mais concretamente possível. Aceitar essa natureza de perda, colmatando-a com a participação viva no acontecimento teatral, o máximo de vezes que nos for possível enquanto estudiosos/pesquisadores. Para Dubatti o pesquisador/estudioso do teatro só o pode ser realmente quando imbuído numa prática contínua de expectativa: “o novo tipo de pesquisador teatral acompanha os acontecimentos, está “mergulhado” neles ou ligado directamente a eles, sendo basicamente um espectador que se autoconstitui em laboratório de percepção dos acontecimentos teatrais”.⁸⁶

Há portanto no estudo de um objecto teatral concreto essas duas abordagens referidas na primeira citação do capítulo⁸⁷: uma dimensão micropoética (específica), e uma dimensão abstrata. Na micropoética inclui-se tudo aquilo que se refere à experiência *in loco* do acontecimento teatral; na dimensão abstrata incluem-se todas as relações com teorias, contextos,

80 Idem, ibidem. p. 31

81 Idem, ibidem. p. 32.

82 Idem, ibidem. p. 32.

83 Idem, ibidem. p. 32.

84 Idem, ibidem. p. 33.

85 Idem, ibidem. p. 143.

86 Idem, ibidem. p. 42.

87 Neste capítulo, p. 58, referência a nota de rodapé 79.

conceitos, que estão associados ao acontecimento teatral específico e que permitem uma contextualização teórica que o insere num campo mais vasto (social, histórico, estético, político, etc.).

É assim que pretendemos construir a nossa aproximação aos vários objectos teatrais que o nosso estudo inclui, referindo-nos muito especificamente aos acontecimentos teatrais vivenciados, enquanto os contextualizamos: por um lado referindo o processo de criação que permite a construção do objecto teatral (que será depois parte do acontecimento teatral que reúne o convívio e a expectativa para além do objecto poético/teatral), e por outro as relações com áreas de estudo e do saber que influenciam (visível ou invisivelmente, consciente ou inconscientemente) todo esse processo.

É nossa preocupação, por exemplo, criar diversos momentos de expectativa ao longo do processo, de modo a podermos recolher dados desses acontecimentos teatrais que contribuam para o desenrolar da nossa actividade teatral. Esses momentos aparecerão no nosso trabalho como registo do que aconteceu e ainda com a recolha de algumas impressões que nos foram comunicadas pelos espectadores.

Tem-nos também preocupado a criação de um código, de uma linguagem teatral específica que permita ao leitor destas páginas entender os objectos criados (ainda que não possa fazer parte do(s) acontecimento(s) teatral(ais) que já tiveram lugar até agora) através de uma lógica e uma linguagem muito específicas que se vêm delineando ao longo destas páginas. Como diz Dubatti na segunda citação deste capítulo⁸⁸ “o teatro sabe”, “o teatro teatra”.

Cada autor de teatro (entendido enquanto *prática teatral* e não teoria ou texto dramático) tem, em última análise, a sua própria linguagem (língua teatral), que se constitui nas suas referências, nas suas escolhas estéticas, nos seus posicionamentos políticos, no seu contexto histórico, territorial, biográfico, nas suas metodologias de trabalho, etc.. Essa *língua* é aquilo a que Dubatti se refere como o “teatrar”, aquilo que aquele teatro específico sabe, faz, é. O meu *teatrar* cria ligações também com a filosofia enquanto área de estudo independente, porque me interessa fazer um teatro onde se convoque a reflexão sobre aquilo que nos define enquanto seres humanos. As questões do sentido da existência, das contradições irresolúveis da condição humana, o confronto com os próprios limites, a fragilidade humana em contraste com a grandeza de espírito que nos inspira, são temas que me mobilizam. O teatro que faço pretende mobilizar estas mesmas questões dentro do espectador - daqui a relação com a filosofia.

Nietzsche e o desejo de superação

Dostoiévski e Nietzsche estão inevitavelmente ligados pelo conceito do *niilismo*. A personagem de Ivan Karamázov é vista por muitos como um dos mais relevantes pensadores da corrente niilista:

*“No entanto, falta um personagem d’Os Irmãos Karamázov sem o qual essa lista estaria fatalmente comprometida — que mesmo sendo fruto da fantasia artística do romancista russo, aos olhos de Luigi Pareyson, é merecedor inequívoco de um lugar cativo na história da filosofia como grande pensador do niilismo, maior até do que o “labiríntico Nietzsche””: Ivan Karamázov (PAREYSON, 2012, p.192)”.*⁸⁹

⁸⁸ Neste capítulo, p. 58, referência a nota de rodapé 80.

⁸⁹ PAREYSON, L. *Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. Maria H. N. Garcez e Sylvia M. Carneiro, São Paulo: Edusp, 2012.

Afirma Rodrigo Juventino Bastos de Moraes, no seu artigo “O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche”⁹⁰. O artigo aborda os capítulos “A revolta” e “O Grande Inquisidor”⁹¹ como representantes da tese do niilismo de Ivan Karamázov. São capítulos que nos interessam particularmente e a partir dos quais desenvolvemos uma parte importante do material dramático do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. É aí que se situa o coração pulsante da dúvida interior de Ivan: o questionamento sobre a existência de Deus, que se manifesta não pela negação científica dessa possibilidade, mas antes pela rejeição do mundo por Ele criado que assenta na ideia, que Ivan considera inaceitável, do sofrimento inútil dos inocentes. Independentemente das conclusões que se possam tirar (se é o niilismo que sai vencedor, ou a ideia da redenção através da figura de Jesus Cristo), o importante para nós é identificar esse núcleo do questionamento do ser humano que atormentou e continua a atormentar inúmeros pensadores e artistas ao longo da história. Moraes recorda-nos ainda que tanto Dostoiévski como Nietzsche foram tocados pela dúvida e pela descrença, que atravessou grande parte dos pensadores seus contemporâneos, marcados pela transformação filosófica e artística do séc. XIX, onde o materialismo, a ciência e o ateísmo ganham terreno sobre o romantismo, o misticismo e a religiosidade. Ambos se debatem com essa mudança de paradigma em que os valores tradicionais são postos em causa, e o homem se encontra diante de uma ausência de sentido que o obriga a questionar tudo à sua volta, mas principalmente a questionar-se a si mesmo e a procurar um sentido dentro de si mesmo.⁹² É nesta linha de *questionamento de si mesmo* que encontramos o fio condutor que nos liga a Dostoiévski e também a Nietzsche. É essa a zona comum que vemos iluminar-se ao traçar o nosso mapa artístico-filosófico entre os dois pensadores.

Nietzsche na sua “Genealogia da Moral” abre o Prólogo com a seguinte ideia:

*“Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos — e não sem motivo. Nunca nos procuramos: como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos?”*⁹³

Começa assim aquilo que se desenvolve num inquérito sobre a origem da moral, e na indagação do valor dos valores morais. Conhecer-se a si mesmo — perceber para que teve o homem necessidade de criar a ideia de bem e mal, de bom e mau. Será que a moral nos empobrece e nos degenera, ou nos dá força, coragem e plenitude?⁹⁴ Ele levanta essas questões sempre de um ponto de vista positivo, a pensar no futuro do homem (na vida, na plenitude). A certa altura vê nesse amor pelo sacrífico, pela abnegação, pela compaixão o grande perigo para a humanidade, “o começo do fim, o ponto morto, o cansaço que olha para trás, a vontade que se volta contra a vida, a última doença anunciando-se terna e melancólica (...) [o] caminho sinuoso em direção a um novo budismo? a um budismo europeu? a um — niilismo?...”⁹⁵ Percebemos que, como para Dostoiévski, o niilismo é visto por Nietzsche como um sintoma de algo que não está bem no homem — um momento de degeneração, de esgotamento, de esvaziamento. Tendo percebido que não encontrará sentido para a existência em Deus, ou nos valores morais, ou numa existência abnegada focada num bem que virá depois da morte, ao homem só lhe resta encontrar motivação para a sua vida no seu próprio interior, na sua vitalidade, na sua potência, na sua busca pela plenitude — no advento do

90 MORAES R. J. B. *O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche* www.marilia.unesp.br/filogenese, Vol. 8, 2015. p. 83.

91 DOSTOIÉVSKI, F., *Os irmãos Karamázov*, tradução António Pescada, Relógio D'Água Editores, março 2012, Lisboa, pp. 242-269.

92 MORAES R. J. B. *O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche* www.marilia.unesp.br/filogenese, Vol. 8, 2015. p. 82.

93 NIETZSCHE F. *Genealogia da moral: Uma Polêmica*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7.

94 Idem, *ibidem*. p. 9.

95 Idem, *ibidem*. p. 11.

Super-Homem. Esta ideia de superação não é alheia a Dostoiévski: a ideia do Paraíso na Terra, pronto a tornar-se numa realidade assim que o homem ganhe consciência da sua ligação a tudo o que o rodeia (a comunhão com os outros e com o mundo, o amor universal personificado por Cristo) apela também a um homem futuro, um homem melhor.

Os caminhos propostos por ambos são em aparência bastante distantes: Nietzsche propõe o desprezo (o abandono de certas ideias, uma dureza consigo próprio, a aceitação da sua natureza mais instintiva) como percurso; Dostoiévski propõe a compaixão, o entregar-se aos outros, a comunhão com o que o rodeia. Mas no fundo, os dois defendem que esse novo homem quando vier (e se vier) será um homem mais feliz, mais pleno, mais são, mais realizado. No fundo, ambos se guiam pela ideia de amor pelo homem, na visualização e construção de um homem melhor.

Diz Nietzsche em “Assim falou Zaratustra”:

“O homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-Homem: é uma corda sobre o abismo.

Perigoso é passar para o outro lado, perigoso ficar pelo caminho, perigoso olhar para trás, estremecer ou parar.

O que há de maior no homem é que ele é uma ponte, e não um termo: o que se pode amar no homem é que ele é uma passagem e uma queda.

Amo aqueles que só sabem viver arriscando a vida, porque são eles que passam para a outra margem.”⁹⁶

Esta descrição assenta como uma luva em Ivan Karamázov: o homem como uma ponte, o homem disposto a atravessar o abismo, que não olha para trás, o homem que se sujeita à queda irremediável para chegar a uma nova margem, o homem que só sabe viver arriscando. Poderíamos argumentar que esta é a personagem que Dostoiévski quer ideologicamente criticar e destruir no seu romance (embora na execução deste propósito acabe por criar uma tal autonomia e motivações tão válidas em Ivan que no final é justo perguntarmos se ele não terá obtido exactamente o efeito oposto ao criar uma personagem que apaixona, move, emociona e comove os seus leitores, como talvez nenhuma outra no romance); e desse modo colocá-lo novamente em antítese com Nietzsche, que inversamente, apresenta este comportamento como aquele a seguir se quisermos realmente superarmo-nos a nós mesmos. Observemos agora esta descrição de Dostoiévski:

“A cada instante sentia claramente e de maneira quase palpável que qualquer coisa firme e inabalável, como aquela abóbada celeste, lhe entrava na alma. Parecia que uma ideia se instalava na sua mente — e para toda a vida e para todo o sempre. Tinha caído no chão como um jovem débil, e levantara-se como um firme combatente para toda a vida; teve consciência disso e sentiu-o de repente, nesse mesmo instante do seu enlevo. E nunca, nunca mais Aliocha conseguiu esquecer esse momento em toda a sua vida.”⁹⁷

Trata-se do momento em que Aliocha, depois de viver uma profunda crise de fé, renova a sua crença em Deus e sente que essa mesma crença se manifestará numa atitude activa (e mesmo combativa) de transformação do mundo. Deixará de ser débil para ser um combatente; sente que a abóbada celeste lhe entrava na alma, sente que nunca mais poderá esquecer o que acaba de lhe acontecer. Embora haja nesta descrição uma clara evocação de uma epifania, da tomada de consciência na carne e no espírito da existência e da presença de Deus para

96 NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Tradução M. de Campos. Publicações Europa-América, Lda. Setembro, 2002. p. 10.

97 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada, Relógio D'Água Editores, março 2012, Lisboa. p. 366.

Aliocha, não podemos deixar de reconhecer nestas palavras também a ideia de passagem, do homem que se lança como uma ponte para chegar a uma nova margem, da vontade de viver intensamente, comprometendo-se completamente com um ideal pelo qual vale a pena arriscar tudo, e sentindo-se nisso um profundo amor pelo próximo. Também Nietzsche fala de *amar o homem*. Ambos amam o homem. Encontramos entre os dois pensadores, embora percorrendo caminhos muito diferentes, um terreno comum, onde se lançam na direcção de algo melhor, arriscam sair de uma zona familiar em busca de algo novo, mais intenso, mais verdadeiro, mais vital, *desejam algo mais desta vida*. A própria ideia do que é *ser um Karamázov* em Dostoiévski pode encontrar eco na ideia do que é *ser um Super-Homem* em Nietzsche. Ser um Karamázov é referido diversas vezes ao longo do romance como alguém que vive com mais intensidade, com mais ímpeto, com mais entrega. Essa entrega tanto se pode manifestar na sensualidade e na lascívia (de que fala Dmitri no capítulo III — Confissões de um coração ardente. Em versos. — do Livro Terceiro⁹⁸), como na sede de viver (que Ivan manifesta no capítulo III — Os irmãos conhecem-se — Livro Quinto⁹⁹), ou na sua capacidade de seduzir, conquistar e deixar marcas profundas nas pessoas (como acontece com qualquer um dos três irmãos e também, de modo quase sempre negativo, com o pai Fiódor Pávlovitch Karamázov). Portanto os Karamázov personificam, através de pontos de vista diferentes, a possibilidade de transformar o mundo, de realmente fazer uma diferença na sociedade à sua volta; a cada um deles Dostoiévski dá um papel importante para indicar essa possível transformação. Tal como a ideia do Super-Homem em Nietzsche pretende inspirar uma transformação no homem e na sua visão do mundo. O Super-Homem deve ter a força para abandonar a sua velha forma de homem, enfrentar o vazio para renascer com outra potência, outra liberdade, outra ousadia.

Estes traços comuns que encontro em Nietzsche e Dostoiévski representam também os traços comuns com o trabalho artístico que me proponho fazer, dum ponto de vista do pensamento filosófico: questionar velhas formas, arriscar novos caminhos, desejar lançar-se no desconhecido à procura dessa passagem para uma nova margem, e principalmente o acreditar e amar o homem — acreditar que há nele (em nós) possibilidades maiores, melhores, mais intensas, mais vitais, mais verdadeiras e *desejá-las!* Arriscar o desconhecido, o incerto, o impalpável, o vazio (como diz Peter Brook) para que elas possam surgir.

Byung-Chul Han e o tédio profundo

Byung-Chul Han no seu livro “A Sociedade do Cansaço”¹⁰⁰ tem um capítulo que se chama “O tédio profundo”¹⁰¹. Nele fala daquilo que ele define como o excesso de positividade das nossas sociedades ocidentais actuais, que se manifesta através de “excesso de estímulos, informações e impulsos”¹⁰², e de como isso faz com que a nossa percepção se torne progressivamente mais dispersa e fragmentada. Perdemos assim a capacidade para mergulharmos naquele “tédio profundo propiciador do processo criativo (...) que Walter Benjamin descreve como “a ave do sonho que choca o ovo da experiência”¹⁰³. Perdemos ainda o “dom da escuta (...) a capacidade de prestar uma atenção profunda e contemplativa”¹⁰⁴.

98 Idem, *ibidem*. pp. 114-115.

99 Idem, *ibidem*. p. 236.

100 HAN, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*. Tradução (do alemão) Gilda Lopes Encarnação, Relógio D'Água, setembro 2014.

101 Idem, *ibidem*, p. 25-29.

102 Idem, *ibidem*, p. 25.

103 Idem, *ibidem*, p.26.

104 Idem, *ibidem*, p. 27.

No capítulo “A Pedagogia da Visão”¹⁰⁵ ele reflecte sobre a “revitalização da *vita contemplativa*” como uma forma de aprender a dizer não a todos os impulsos que nos invadem; contrapõe a verdadeira acção à hiperactividade que caracteriza as nossas sociedades contemporâneas. A intensificação da hiperactividade conduz a uma hiperpassividade, onde as pessoas simplesmente seguem todo e qualquer estímulo sem o questionarem. A capacidade de dizer não, de parar, de deter-se antes de agir (ou melhor dizendo, de reagir), permite criar as condições para uma acção nova, que pode transformar, mudar de direcção, seguir noutro sentido. A hiperactividade apenas prolonga o que já existe, numa reacção e contraracção mecânica. “*Em vez de liberdade, ela acarreta novas coacções*”¹⁰⁶. A seguir fala-nos da fúria e de como a aceleração da hiperactividade generalizada nos obriga a desaprender a fúria. A fúria precisa de um temporalidade própria que não encaixa com a nossa vivência actual do tempo. A fúria é uma interrupção, um acontecimento que obriga a uma paragem, a sair do movimento mecânico e frenético que nos impomos a nós próprios. Em vez de ataques de fúria a única coisa que conseguimos produzir é uma constante irritação. A fúria é um estado de excepção que envolve todo o Ser. A crescente positivização e aceleração da sociedade dificultam a existência de estados de excepção, e obrigam o homem a transformar-se em *máquina autista de produção*¹⁰⁷, em que a negatividade é suprimida.

Esta referência à fúria é para mim preciosa — procuro avidamente os actos excepcionais que envolvem completamente o Ser. No teatro ainda mais: devemos procurar os actos excepcionais, os estados de intensidade particular que não correspondem à energia dita normal na vida quotidiana (como também refere Peter Brook no seu “O diabo é o aborrecimento”¹⁰⁸). Em Dostoiévski a fúria é uma das emoções mais presentes, as personagens têm ataques de fúria, lançam-se umas contra as outras, agitam os punhos, arregalam os olhos, alteram-se completamente. Ele é mestre aliás em fazer-nos crer que esses estados excepcionais são perfeitamente comuns, como se todos os dias as pessoas tivessem conversas, ou tomassem decisões e atitudes com o nível de intensidade ou a profundidade das implicações em que ele mantém as suas personagens. Trata-se de uma operação artística: criar situações e personagens extremas de modo a evidenciar e trazer à luz questões muito profundas, que a maioria de nós não é capaz de tocar, ou mesmo vislumbrar. Mas que ao vê-las tão claramente expostas compreendemos que também nós as sentíamos (e sofriamos com elas) profundamente em algum recôndito recanto da nossa alma.

Byung-Chul Han fala ainda da potência positiva e da potência negativa: a potência do fazer e a potência do não fazer, do dizer “não”, nas palavras de Nietzsche. Este não fazer é um traço essencial de contemplação. Na meditação Zen procura-se atingir o absoluto “não fazer” o vazio, diz Han. Esse vazio é um recentrar da atenção do indivíduo em si mesmo, alcançando em si um ponto de soberania, e é por isso um processo extremamente activo. Também aqui se encontram paralelos com o pensamento de Brook sobre o espaço vazio e a relação do actor consigo mesmo.

105 Idem, ibidem. p. 39.

106 Idem, ibidem. p. 40.

107 Idem, ibidem. p. 42.

108 BROOK, P. O diabo é o aborrecimento — conversas sobre teatro, Edições Asa, 1ª edição 1993. pp. 18-19.

Repercussões

Uma das preocupações do meu trabalho tem sido lutar contra este processo de dispersão e fragmentação típico do nosso modo de vida actual, e investir no modelo em que se valoriza o *dom da escuta* e a *atenção profunda e contemplativa*. Não é fácil contrariar esta dinâmica da velocidade, do *multitasking* e do frenesim presente em tudo à nossa volta. Mas há acções concretas que tenho feito para fugir dessa lógica. Por exemplo a escolha do próprio material de base para o trabalho (uma obra que obriga a um mergulho profundo, a passar muito tempo em contacto com ela para a compreender e conhecer minimamente). E depois a escolha da abordagem a esse material que não se define pela narrativa mais ou menos acelerada dos eventos da trama, mas, mais uma vez, pelo mergulho aprofundado numa determinada zona/temática da obra. E também a modalidade de trabalho: o faseamento que obriga a uma dilatação no tempo (em vez da compressão/síntese) que nos permite a maturação e assimilação dos acontecimentos que só o efeito da passagem do tempo pode dar. Também o facto de termos associado o trabalho de criação artística a um trabalho de investigação e estudo científico/académico, o que nos obriga, mais uma vez, a uma dose de atenção a todas as facetas do trabalho em curso, muito mais aprofundada e alongada do que aquilo que é costume nas nossas escolhas profissionais (quem consegue ainda dedicar um período de 5 anos, pelo menos, da sua vida a um só projecto artístico?). E também dentro do próprio trabalho prático da criação teatral esta direcção é perseguida: procura-se uma relação profunda entre os criadores e os materiais de inspiração; procura-se dedicar algum tempo à experimentação sem a pressão de determinado resultado já predefinido; procura-se dedicar tempo e atenção ao trabalho de escuta e de relação entre intérpretes; procura-se ir mais longe na relação com o próprio espectador; procura-se não ceder à tentação do vórtice de imagens, acontecimentos, efeitos em cena, mas antes adentrarmo-nos sem receio no silêncio, na escuta e na espera de algo que surja desse silêncio.

Tudo isto, obviamente é condicionado pelas circunstâncias concretas do próprio trabalho (o tempo, o financiamento, a relação com as entidades envolvidas, a disponibilidade de todos os intervenientes na criação — a equipa de trabalho inclui muitas pessoas). Parece-me que este é um dos grandes dilemas dos nossos tempos, e muito concretamente no âmbito da prática teatral: todos sentimos que as coisas acontecem depressa demais, que se fazem demasiadas coisas ao mesmo tempo, que não há tempo suficiente para desenvolver de forma adequada as coisas que estamos a fazer, nem tão-pouco para apreciar ou assimilar os resultados das coisas que fizemos, que esta vertigem retira qualidade às coisas (na sua realização e na sua fruição), mas, apesar disto, ninguém consegue parar a máquina (e ninguém quer saltar fora dela, porque isso significa não trabalhar, perder a possibilidade de perseguir o seu sonho, apesar das condições precárias em que ele se vai realizando, é melhor isso que nada, etc.)...

Estamos todos cansados: *"(...) constatamos que a sociedade de produção e de actividade produz um cansaço e um esgotamento excessivos. (...) O aumento excessivo de produção leva ao enfarte da alma. O cansaço da sociedade da produção é um cansaço individual, um cansaço que separa e isola."*¹⁰⁹

Em vez deste cansaço que isola, que separa, que aliena, que convida à violência, desejamos o outro cansaço de que fala Byung-Chul Han, citando Handke, o cansaço fundamental, que inspira, que deixa brotar o espírito e restaura a dualidade com o mundo e com o outro. *"O cansaço profundo afrouxa o espartilho da identidade. As coisas começam a cintilar, a bruxulear, a tremeluzir, e os seus contornos a esfumar-se. (...) "* Neste cansaço fundamental, as

109 HAN, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*. Tradução (do alemão) Gilda Lopes Encarnação, Relógio D'Água, setembro 2014. p. 52.

coisas nunca parecem isoladas, mas sempre em ligação com outras; mesmo tratando-se de poucas coisas, verificamos que, no final, tudo está relacionado.”¹¹⁰ Também no nosso processo andamos constantemente à espreita de coisas que cintilam, que bruxuleiam, que se interligam, e que nos fazem ver de que forma, para nós, tudo está relacionado. Poder contrapor a brincadeira à produção, a contemplação à hiperactividade, o tédio profundo que acaricia o espírito à ansiedade de ter de produzir continuamente e indiferenciadamente reacção a todos os estímulos que nos invadem, são ideias que cintilam no horizonte dos nossos desejos. E já que o cansaço neste momento é aparentemente inevitável, ao menos que ele seja (ou possa ainda ser) desta natureza.

Michel Onfray e o mistério do corpo

No estudo dos temas ligados à personagem de Dmitri Karamázov (já no âmbito da segunda fase do Projecto Karamázov), descobrimos Michel Onfray e o seu “A potência de existir — manifesto hedonista”¹¹¹. *Dmitri ou o Pecado* foi o título que escolhemos para a perspectiva de Dmitri. Sabemos que a designação “pecado” nos leva imediatamente para o território do pensamento judaico-cristão. E embora não seja nossa intenção defender ou enquadrar a proposta artística que apresentamos à luz de valores judaico-cristãos, também é verdade que nos sentimos inevitavelmente ligados a essa visão do mundo. Somos, quer o queiramos quer não, fruto dessa visão do mundo. Para além disso o próprio Dostoiévski, embora se coloque num universo religioso bastante diverso do judaico-cristão da Europa ocidental (o do cristianismo ortodoxo vigente no seu período na Rússia), não deixa de se relacionar com um sistema de valores que se encaixa no universo judaico-cristão (apesar de manifestamente anti-católico). Por tudo isto, acabei por dar este cunho de natureza filosófica mas também religiosa aos subtítulos dos espectáculos (a Dúvida, o Pecado e a Fé). À medida que o processo se vai desenrolando tornou-se evidente que esta perspectiva religiosa se dilui para dar cada vez mais espaço à perspectiva filosófica. A questão de Deus continua presente nos trabalhos que tenho proposto (os dois espectáculos que já realizei — *Ivan ou a Dúvida* e *Dmitri ou o Pecado*), uma vez que ela é extremamente omnipresente na obra e eu não pretendo ignorar nem passar por cima dessa escolha do autor; mas tem-se deslocado como disse anteriormente para uma zona muito mais existencial — o homem e a sua consciência.

Faz sentido a ideia de pecado na nossa perspectiva de Dmitri quando ela é pensada não tanto como o pecado no sentido religioso judaico-cristão, mas sim como o pecado no sentido de agir conscientemente sabendo que essa acção será causadora de sofrimento para nós e para os outros, agir num sentido da destruição e auto-destruição, no sentido da violência, da agressão, da perversão. E fazê-lo consciente e voluntariamente. Mas este panorama de “pecado” que corresponde realmente à leitura da figura de Dmitri Karamázov, deve ser complementado, na nossa opinião, pelo seu oposto - o seu duplo (ressurge aqui a ideia da polaridade que descobrimos nas Leis da Hermética, e que também é uma das características que define a obra de Dostoiévski). Assim fomos à procura do *outro lado do pecado* de Dmitri — o prazer, a sensualidade, o deixar-se levar pelos sentidos, pela procura do êxtase. É assim que surge Michel Onfray e o seu Manifesto Hedonista. E que bela visão ele nos dá do prazer sexual e das suas motivações e pulsões no seu capítulo “O eros leve”:

110 Idem, ibidem. p. 54-55.

111 ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tradução: Eduardo Brandão, wnif martinsfontes, SÃO PAULO 2010. <https://needoc.net/a-potencia-de-existir-onfray>

“Para abolir essa miséria sexual, acabemos com essas lógicas perversas que a tornam possível — o desejo como carência; o prazer associado ao auge dessa suposta carência na forma de um par fusional; a família desviada da sua necessidade natural e transformada em resolução da libido encarada como um problema; a promoção do casal monogâmico, fiel, que partilha o mesmo lar no dia a dia; o sacrifício das mulheres e do feminino nelas; os filhos transformados em verdade ontológica do amor dos pais. O trabalho de superação dessas ficções socialmente úteis e necessárias, mas fatais para os indivíduos, contribui para a construção de um eros leve.

Para começar, dissociemos amor, sexualidade e procriação. A confusão dessas três instâncias pela moral cristã obriga a amar o parceiro da relação sexual na perspectiva de fazer um filho. (...) Um segundo tempo igualmente radical deveria tornar possível a sexualidade sem o amor que a acompanha. (...) A separação em relação ao amor não exclui a existência do sentimento, do afecto ou da ternura. (...) A relação sexual não visa produzir efeitos num futuro mais ou menos próximo, mas desfrutar plenamente do puro presente, viver o instante magnificado, esgotar o aqui e agora em sua quintessência.”¹¹²

Aqui está uma ideia que nos é tão cara na nossa prática teatral — o *momento presente*, o *aqui e agora*. E ao mesmo tempo uma série de ideias que nos fazem questionar o tal posicionamento judaico-cristão e que podem ser introduzidas na nossa equação artística enquanto desenvolvemos a perspectiva de Dmitri (as suas motivações, as suas pulsões), e principalmente quando introduzimos o nosso ponto de vista subjectivo sobre estas questões, que estão dentro do campo que provavelmente mais se transformou desde o período em que o romance foi escrito até aos nossos dias — o da sexualidade. Aí está também o reverso da ideia de pecado — o prazer. E queremos sem dúvida explorar essa zona, esse delírio, essa embriaguez dos sentidos que justifica tantas das acções e opções que fazemos. O que nos diz Onfray é que deviam ser ainda mais essas acções e opções, se conseguíssemos pôr em prática este hedonismo não pervertido que ele defende, cuja máxima é “frui e faz fruir os outros”. O que Dostoiévski nos propõe através de Dmitri é uma outra coisa: o dilema de alguém que se sente atraído pelos comportamentos degradados, desregrados (e percebe-se que lhe dão prazer), e que não consegue resistir-lhes embora os considere errados. Há portanto uma visão moral sobre este delírio, esta depravação, que por isso já não está no mesmo plano filosófico do hedonismo proposto por Onfray.

Mas aqui a nossa visão subjectiva, assumida como parte fundamental dos pressupostos artísticos do nosso trabalho desde o início, impõe-se. Aliás, se formos justos, o próprio Dostoiévski acaba por não conseguir conter a figura de Dmitri dentro desse espectro da moralidade. É o mesmo problema que se levanta com Ivan: teoricamente ele pretende passar uma determinada visão da personagem, mas na sua elaboração artística, a própria personagem acaba por ganhar uma autonomia e uma expressão viva que não pode ser contida dentro desse pensamento moral. Assim deve ser a arte — não propor visões fechadas e moralistas do mundo, mas pôr-nos em contacto com os mistérios do mundo, não para os compreender ou explicar mas apenas para os tocarmos e sermos tocados por eles. O próprio Dostoiévski viveu constantemente nesta contradição: dizer uma coisa e fazer outra, acreditar firmemente numa ideia mas não resistir a agir muitas vezes contrariamente a ela. Ele, que critica o carácter desregrado e degenerado de Dmitri, é o primeiro a recair constantemente em comportamentos desregrados (o vício do jogo, contrair dívidas, manter relações amorosas doentias, perversas, ilegítimas...). E quando entramos no mundo de Dmitri não podemos negar a atração que nos causa: sentimo-nos inebriados, arrastados, perdidos, transportados por esse excesso, esse

¹¹² ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Terceira parte — Uma erótica solar. Capítulo II. Uma libido libertária. 2. O eros leve. DocGo.Net. p. 65-66.

frenesim, esse descontrolo. Todos somos ou queremos ser Dmitri, às vezes. E nós queremos seguir esse lado, queremos deixar-nos contagiar, identificarmo-nos, para o podermos tocar mais profundamente, e não apenas emitir juízos de valor sobre ele.

Onfray ajuda-nos a criar este elo de ligação com a potência do prazer; e se Dmitri não é capaz de a aceitar e de a transformar em algo de positivo no seu percurso, nós podemos construir possibilidades no espectáculo que proponham essa outra leitura: sem julgamento, sem arrependimento, sem negação.

Para ser justa com Onfray devo dizer, no entanto, que muito daquilo que tenho escrito, defendido, pensado e realizado com o meu trabalho, se encontra em oposição àquilo que ele defende. Provavelmente a ideia mais importante em contradição com a sua filosofia no meu trabalho e na minha abordagem filosófica ao trabalho, é a possibilidade da existência de Deus (ou de algo misterioso, invisível, inefável...), a possibilidade da existência de um sentido que está para lá da nossa percepção material, o desejo de algo que não conseguimos exactamente nomear neste mundo, como uma espécie de memória ou nostalgia ou desejo por um estado do Ser que não pertence totalmente a este mundo. Onfray é materialista até ao tutano: não existe absolutamente nada para além daquilo que materialmente podemos perceber, não há Deus, não há mistério, não há alma, não há espírito ou vida espiritual, não há vida para além da morte (ou do corpo), não há lugar nenhum onde procurar sentidos para além do corpo, dos seus pensamentos, dos seus desejos, dos seus comportamentos. E embora eu não possa reconhecer-me totalmente no seu pensamento, reconheço-me em muita da sua ética, profundamente humanista. A autorresponsabilização; o conhecer-se a si mesmo e agir em consonância com essa consciência de quem somos, sem autoindulgência, justificações ou desculpas; o respeito pelo espaço do outro assim como a curiosidade pelo outro; uma ideia de disciplina e exigência autoimposta em relação aos próprios actos e consequência deles; o amor pelo lúdico, pelo prazer, pela ironia e pelas coisas bem-feitas. A certa altura no seu livro diz-se algo sobre a arte contemporânea, que me corresponde e me apaixona:

“Desde que o cristianismo e o marxismo não reinam mais absolutos, mas dividem o mercado das visões possíveis do mundo, resta um ponto fixo: o corpo. Não a ideia platónica de um corpo cortado em dois, talhado, mutilado, dualista, mas o da ciência pós-moderna: uma carne viva, fabulosa, considerável, rica em potencialidades, permeada de forças ainda desconhecidas, trabalhada por potências ainda inexploradas. A arte serve ao sagrado desde sempre, o que parece extravasar o que a razão contém.

O que, hoje, extravasa o que a razão contém se chama corpo: aquele sobre o qual Espinosa escreve que ainda não foi suficientemente solicitado, a tal ponto que ainda se ignora o que ele pode, aquele que Nietzsche chama a grande casa, o mesmo que Deleuze e Foucault instalam finalmente no centro das suas preocupações filosóficas. Esse corpo continua sendo cristão, marcado pela formação de mais de mil anos de civilização, mas traz potências fabulosas.

No caos da civilização desmoronada, no meio das ruínas niilistas de um fim de época, diante do que aguarda o corpo faustiano, a arte pode se instalar nos postos avançados, à maneira de um laboratório conceitual, ideológico, intelectual e filosófico.”¹¹³

Afinal também para Onfray existe essa zona de mistério, e está exactamente aqui, no corpo. Também ele sente esse espanto perante o desconhecido que nos acende e nos faz sonhar, desejar, pensar, criar, avançar nas trevas, na tentativa de resolvermos o que ninguém poderá alguma vez resolver por nós, para todos nós, e para sempre: o que fazer com esta centelha de vida?

¹¹³ ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Quarta parte — Uma estética cínica. Capítulo III. Uma arte cínica. 3. Uma rematerialização do real. DocGo.Net. p. 97.

1.3. — Do Teatro: teorias, práticas e experiências

Inspirações Teatrais

No que diz respeito à prática teatral, o actor, o jogo entre actores, na relação com um espaço e com o espectador, são os nossos elementos fundamentais no teatro. E aqui assumimos grande influência do pensamento de Peter Brook (*O Diabo é o aborrecimento*, *The Open Door*, *There Are No Secrets*). Outros que, como ele, pensaram e experimentaram à volta das possibilidades e potencialidades do trabalho dos intérpretes, são também referências importantes para nós, como: Stanislavski (*A construção da Personagem*, *A Preparação do Actor*, *Minha Vida na Arte*), Grotowski (*Para um Teatro Pobre*) e Barba (*A Canoa de Papel*).

Mas também nos interessa o pensamento sobre o teatro e as artes performativas na actualidade: a sua função, a sua forma, os seus processos, as suas linguagens. Apoiámo-nos em particular no *Teatro Pós-Dramático* de Hans-Thies Lehmann para contextualizar e problematizar o nosso próprio pensamento sobre a criação teatral, numa vertente fundada na prática.

Peter Brook

Peter Brook foi sempre uma referência fundamental para o meu trabalho. Também no período em que vivi em Roma e trabalhei sob a direcção de Fortunato Cerlino, era habitual usarmos o seu trabalho, as suas reflexões e os seus exercícios nos nossos processos.¹¹⁴

Uma das definições mais potentes e profundas que eu encontrei do acto teatral é-nos dada por Peter Brook no seu “The Open Door — Thoughts on Acting and Theatre”:

“The essence of theatre is within a mystery called “the present moment”.

¹¹⁴ Uma vez, estávamos nós em plena fase de criação do nosso Tio Vânia de A. Tchekhov (“Lo Zio Vanja”, encenação de Fortunato Cerlino, Teatro India, 2005, Roma, Itália), onde eu interpretava a personagem Sonja, quando Peter Brook levou ao Teatro Argentina, também em Roma, os espectáculos “Ta main dans la mienne”, baseado na correspondência entre Anton Tchekhov e Olga Knipper, com interpretações de Natasha Parry e Michel Piccoli; e “La mort de Krishna”, interpretado por Maurice Bénichou (Teatro Argentina, Roma, 2004). Conseguimos (grande parte do elenco da nossa companhia) ver o primeiro dos dois, que nos trouxe ainda mais inspiração e ideias sobre a vida de Tchekhov, o seu teatro, o Teatro de Arte de Moscovo e o trabalho que Stanislavski fazia com os actores. No final do espectáculo estávamos excitadíssimos com a possibilidade de conhecer pessoalmente Peter Brook e fomos até à saída dos artistas tentar a nossa sorte. Não conseguimos falar com ele mas encontramos Maurice Bénichou, um dos actores históricos do Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) mais tarde Centre International de Créations Théâtrales (CICT), criados por Peter Brook e desenvolvidos no Teatro Bouffes du Nord, em Paris. Bénichou aceitou o nosso convite para ir assistir a um dos nossos ensaios. Assistiu a umas cenas e depois perguntou se podia propor-nos um exercício. E o que nos propôs foi uma espécie de transformação da cena que estávamos a montar num ambiente musical. Perguntou-nos que tipo de atmosfera devia haver na cena (tratava-se das cenas do segundo acto do Tio Vânia: noite, tempestade lá fora, o velho Serebriakhov a lamentar-se, todos cansados, os homens bêbados, as mulheres zangadas...), e se fosse uma secção de orquestra qual seria: cordas, percussão, metais, madeiras, teclas? E foi dando exemplos de como a qualidade da cena era influenciada por este tipo de sugestão, que se manifestava em coisas como o ritmo, o tom, a energia e a dinâmica da cena. Nunca mais me esqueci desta relação entre o universo musical e o universo teatral, esta possibilidade de olhar para uma cena como se ela fosse simplesmente música.

The present moment is astonishing. (...) Were it possible suddenly to release into the open, into the arena of this hall, all our hidden imageries and motions, it would resemble a nuclear explosion, and the chaotic whirlpool of impressions would be too powerful for any of us to absorb. So we can see why an act of theatre in the present which releases the hidden collective potential of thought, image, feeling, myth and trauma is so powerful, and can be so dangerous."¹¹⁵

A ideia do *momento presente*, da entrega a esse momento presente, e da possibilidade de uma experiência partilhada do potencial colectivo escondido num nível mais profundo, capaz de transformar verdadeiramente as pessoas que participam nesse acto, têm sido ideias fundamentais no nosso fazer teatral.

Tornou-se claro para mim ao longo dos anos que me interessa fazer um teatro onde se convoque a reflexão sobre aquilo que nos define enquanto seres humanos. Também se tornou claro que o racional e o conceptual não me bastam no teatro, nem enquanto criadora nem enquanto espectadora. Sinto a necessidade de convocar o plano emocional, sensorial, intuitivo — para escapar a uma espécie de bidimensionalidade.

Fui percebendo também que o meu gosto literário exercia grande influência sobre os projectos que imaginava, os objectos teatrais que desejava inventar. A palavra como elemento de comunicação no teatro é-me muito cara; a palavra, pela sua forma e pelo seu conteúdo, continua a surgir-me como um dos elementos mais fortes na criação teatral. Mas a palavra não basta, e a ideia de "teatro de texto" não coincide com a minha visão do teatro.

Percebi que uma ideia tão essencial como a de Peter Brook que disse que basta um espaço, alguém que o atravessa, outra pessoa que observa, e uma terceira que entra em contacto com a primeira, para o teatro estar lançado¹¹⁶, continua a ser fundamental na minha forma de pensar o teatro. Que o actor, o jogo do actor e o jogo entre actores, na relação com um espaço, são os meus elementos fundamentais no teatro.

Fui construindo uma metodologia de trabalho na criação teatral com os intérpretes, da qual já falei, por exemplo, num dos materiais produzidos ao longo do meu Doutorado - "Memória Arquivo - Encontros Pedagógicos" de Julho de 2017:

"O trabalho pautou-se por um metódico deslizar entre exercícios práticos (sensoriais, físicos, lúdicos, emocionais), o trabalho teórico (de análise de texto, exposição de ideias e discussão) e ainda o trabalho de criação de cenas (improvisação, personagens, situações cénicas). Ou seja, no início de cada sessão propunha alguns exercícios práticos (escuta de grupo, movimento no espaço, concentração e capacidade de reacção, contacto entre os participantes, confiança e exposição), depois propunha algum material da obra de Dostoiévski (leituras em voz alta seguidas de contextualização e análise do texto), propunha ainda materiais paralelos (vídeo sobre o macro e o micro, por exemplo), e para finalizar um exercício de criação por parte dos participantes (improvisação sobre características físicas duma personagem, por exemplo). Desta forma o trabalho fluía entre o corpo e a mente, o intelecto e a emoção, as influências exteriores e as intuições subjectivas de cada um."¹¹⁷

Consciente ou inconscientemente, esta enunciação tem correspondências imediatas nas palavras de Peter Brook:

115 BROOK, P. *The open door: thoughts on Acting and Theatre*. First Anchor Books Edition, january 2005, pp. 97-99.

116 BROOK, P. O diabo é o aborrecimento — conversas sobre teatro. Edições Asa, 1ª edição 1993, pp. 22-23.

117 BARBOSA, S. *Encontros Pedagógicos — Projecto KARAMÁZOV. Memória-arquivo - julho 2017*. p. 5 — materiais produzidos no âmbito do Doutorado em Estudos de Teatro.

“Pela minha parte, gosto de ligar num mesmo dia coisas aparentemente contraditórias: em primeiro lugar, exercícios de preparação que devemos fazer todos os dias como quem trabalha no seu jardim, a seguir um trabalho à volta da peça, sem ideias preconcebidas, como quem se atira à água, por fim, uma terceira fase, a análise racional, a clarificação do que fizemos até aí. (...)

Logo que abordamos os problemas difíceis de uma peça, confrontamo-nos ao mesmo tempo com a necessidade da intuição e da reflexão. Não podemos passar sem uma e sem a outra.”¹¹⁸

Reconheço o pensamento de Peter Brook como, provavelmente, o que mais me influenciou e com o qual mais me identifico. Por exemplo a “tripla relação” que ele diz que o actor deve manter — relação com a própria interioridade, relação com os outros actores em cena, e relação com o espectador¹¹⁹ - é para mim uma ideia fundamental na direcção dos actores e em específico nesta pesquisa: procurar a relação com a própria subjectividade, manter viva a relação com os outros em cena, não negligenciar a comunicação com os espectadores.

Duas outras ideias de Brook que impregnam o trabalho que tento fazer: a qualidade do silêncio e o invisível que se torna visível¹²⁰. Sempre que tenho a sorte de durante um ensaio, uma improvisação ou a realização de um exercício, sentir que aquilo que está a acontecer em cena entre os intérpretes, transformou a qualidade do silêncio, que se torna mais tenso, mais vibrante, mais nítido, mais denso, faço questão de o fazer notar aos actores e de sublinhar a importância de ter consciência destas transformações — é disso que o teatro vive. É essa a qualidade insubstituível do teatro, essa possibilidade de agir directamente sobre as pessoas, a possibilidade de transformar a vibração que existe num espaço, de emanar uma presença viva que toca literalmente o espectador, a possibilidade de criar uma emoção colectiva que todos conseguem sentir e experienciar. A possibilidade de deixar o mistério manifestar-se, o invisível tornar-se visível. Para isso é necessário ao mesmo tempo, liberdade e rigor, arriscar sem deixar de manter o propósito e a coerência; a intuição e a razão; a abertura ao desconhecido com a constante consciência do momento presente.

O trabalho do actor é extremamente complexo, cheio de subtilidades, carregado de possibilidades, onde ao mesmo tempo se devem jogar com diversos planos sobrepostos, justapostos, inter cruzados, que podem parecer contraditórios mas paradoxalmente, em cena, não o são. Quanto mais complexo, completo, for esse trabalho, mais profundidade terá a cena, maior número de leituras se proporão aos espectadores, mais significados emergirão do trabalho, maior possibilidade haverá de o mistério se infiltrar no espaço cénico.

Sempre sobre o trabalho do actor, alguns pensamentos de Eugenio Barba, que por sua vez se vai inspirar no trabalho e reflexões de Stanislavski e Grotowski, surge a ideia do “corporemente, da totalidade psicofísica da acção”.

118 BROOK, P. O diabo é o aborrecimento — conversas sobre teatro”. Edições Asa, 1ª edição 1993. p. 83.

119 Idem, ibidem. pp. 42-43.

120 Idem, ibidem. pp. 44-45, pp. 61-63.

“(...) qualquer que seja a estética da realização de um espectáculo deve existir uma relação entre a partitura das acções físicas e a “subpartitura”, os pontos de apoio, a mobilização interna do actor.”¹²¹

Independentemente da estética, do estilo e do género do espectáculo, seja ele naturalista/realista, expressionista, brechtiano ou pós-dramático (ou qualquer outra categoria que lhe queiramos dar), o fundamental no trabalho do intérprete é encontrar essa qualidade (esse *ponto de apoio*, essa *mobilização interna*), que permite que o espectador se ligue a ele, atraído pelas suas acções e pela sua presença. Seja qual for o método (e no meu caso, como já disse, penso que o método é uma associação de diversas coisas, é um contínuo desafiar-se e surpreender-se, é a introdução de elementos estranhos que possam estimular a necessidade de lhes dar sentido, e também a ideia de segredo, de algo que não se vê mas que é único para cada indivíduo, essa ligação forte com a sua subjectividade), não se pode perder de vista a busca por esta qualidade, senão corre-se o risco de tornar o trabalho banal, superficial, ou simplesmente conceptual, bidimensional. O teatro não é a vida mas tem de ser constantemente invadido por ela. É por isso que de cada vez que fazemos apresentações dos espectáculos já criados (*Ivan ou a Dúvida* e *Dmitri ou o Pecado*), por muito pouco tempo de ensaios que haja, eu introduzo sempre algum elemento novo na direcção dos actores, uma ideia nova, ou uma mesma ideia mas com variações diferentes, uma leitura diferente daquela personagem naquele momento, uma proposta ligeiramente diferente na partitura das acções. E permito sempre uma margem de liberdade de escolha para o actor a poder usar da melhor forma que conseguir. O importante é que o universo criado em cena (por mim e pelos actores, pelo texto, pela cenografia, pela música, pela luz, etc.) seja suficientemente forte e concreto para que os intérpretes possam viajar dentro dele sem nunca resvalarem para fora, mas descobrindo sempre pequenas variações, subtilezas, pormenores que fazem com que esse universo se expanda sem perder as suas qualidades.

O texto e a voz — Rogério de Carvalho e Peter Stein

A propósito do trabalho sobre o texto, ocorrem-me dois encenadores cujas ideias me inspiram: Rogério de Carvalho (n. Gabela, Angola, 1936) com quem trabalhei recentemente, e Peter Stein (n. Berlim, Alemanha, 1937) através das suas reflexões.

O texto tem uma importância fundamental no espectáculo. Mas o *texto no espectáculo* não é o texto escrito. A partir do momento que o temos de dizer em cena, entram em jogo, uma vez mais, diversos planos e camadas. Por um lado há a qualidade estética do texto — uma das razões principais que me faz trabalhar sobre uma obra. Essa beleza deve ser sentida, respeitada e veiculada pelo actor. Mas não devemos querer sublinhar a beleza literária das palavras, senão corremos o risco de deslizarmos para o texto artificial, colocado, enfatizado, que em vez de comunicar com o espectador, o afasta.

Depois há a ideia (ou as ideias) que o texto comunica, e sobre isso não há volta a dar: antes de tudo temos de perceber o que estamos a dizer, para que o público possa também perceber. A compreensão do texto, a sua clareza é para mim fundamental.

Mas há ainda o plano emocional, as emoções que devem entrar em jogo quando se diz o texto. E aí as possibilidades são imensas. Eu gosto de estimular os actores a usarem os contrastes, não seguirem a emoção mais óbvia presente no texto. Gosto de trabalhar sobre

121 BARBA, E. A canoa de papel — Tratado de Antropologia Teatral. Editora HUCITEC. São Paulo, 1994. p. 163.

a ideia do que está por trás, por baixo, para lá do texto. Podemos falar do subtexto de Stanislavski¹²² - essa ideia é importante mas não é suficiente, porque nos remete demasiado para o plano psicológico. Para além dele há o plano do som da palavra, da sonoridade, da musicalidade. Há o plano da encenação — o ritmo, a intensidade, a atmosfera que é necessário criar naquele momento. Há o plano do jogo entre os actores, em que muitas vezes o texto, e a maneira como ele é dito, serve para desenvolver uma reacção, uma dinâmica entre actores/personagens/vozes. Depois há ainda o plano da eficácia, em que simplesmente, devido às circunstâncias do espectáculo (espaço, distância entre intérpretes e espectadores, por exemplo) o texto deve ser dito com determinada intensidade e energia.

O encenador Rogério de Carvalho ao dirigir os actores usa uma espécie de *filtro auditivo*, algo que lhe permite, às primeiras palavras pronunciadas por um actor em ensaio, reconhecer imediatamente se ele está na zona certa ou não. Era muito comum nos ensaios, um actor dizer umas três ou quatro palavras e imediatamente ouvir-se a sua voz impaciente: “Não, não. Assim não vamos a lado nenhum...”. Muitas vezes ouvia-nos de olhos fechados, e falava continuamente da Voz, da Presença da Voz. Dizia que a Voz, no teatro, é o elemento criador por excelência; é ela que cria o universo, a atmosfera, as acções, as tensões, o poder de transportar o espectador para outro universo... Os outros elementos — os corpos, os movimentos, o espaço, as luzes, são naturalmente também importantes, mas se a Voz falha, tudo se desmorona. Rogério de Carvalho estudava as peças lendo-as em voz alta, dizendo-as em voz alta, gravando-as e ouvindo as gravações, vezes sem conta. Passava noites neste processo, e no dia seguinte dizia-nos (aos actores) que agora sim, tinha percebido do que realmente se tratava naquele texto. Ensinou-me a ouvir, a escutar, a nunca desvalorizar o poder da voz, do texto dito de uma determinada forma. Essa tensão constante a que nos obrigava fazia-nos entrar em contacto com algo de muito mais interior em nós, mais inacessível, mais misterioso. Por muito que por vezes não conseguíssemos compreender racionalmente o que ele pretendia, a sua busca (nunca conheci ninguém que estivesse sempre em tão profunda acção de questionamento) colocava-nos a nós também numa procura, numa urgência que transformava completamente o nosso trabalho enquanto intérpretes.

Peter Stein no curso de 3 dias que deu no âmbito do projecto *O Sentido dos Mestres* no 32º Festival de Almada, em 2015, depois transcrito para a forma de livro, disse muitas coisas sobre o teatro e o trabalho do actor, com as quais me identifico, falando sempre de forma muito prática e concreta, e com grande conhecimento de causa. Por exemplo, em relação ao texto e ao actor disse:

“Mas o que é que se quer quando se está em cima de um palco? Quer-se ser ouvido pelo público? Então, a nossa voz tem de ter um certo volume. Mas também temos de nos aperceber rapidamente da situação acústica do espaço, para que possamos utilizar o volume mais baixo possível, de modo a conservarmos a nossa liberdade de variação. O outro problema — que não tem que ver só com o volume — prende-se com a modulação da voz. Como se faz diariamente, introduzindo música.

A fala é um conjunto de sons. Portanto, também é música. E é muito importante saber utilizar essa música, tal como fazemos na nossa vida quotidiana. Devíamos observar este fenómeno com uma atenção redobrada: como é que falam pessoas provenientes de classes distintas?

122 “(...) — o que entendemos por subtexto? (...) — É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com “se mágicos”, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objectos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça.” In STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Civilização Brasileira, 7ª edição, 1994. p. 137.

Como é que se exprimem os falantes de diferentes dialectos? Como é que introduzem musicalidade nos seus enunciados? Esta é uma outra forma de dar corpo e vida àquilo que estiverem a dizer, de evitar a monotonia e de impedir que o público adormeça.”¹²³

Este modo pragmático e concreto de encarar o trabalho é muito importante. É verdade que queremos arriscar e ir em busca do desconhecido; é verdade que desejamos esse momento em que o invisível se torna visível; é verdade que sabemos a importância de mergulhar na nossa interioridade — mas tudo isso tem de ser acompanhado de uma saudável leveza e uma pragmática lucidez de quem sabe que “estamos a fazer teatro”, e que o teatro é a nossa profissão, e que portanto temos de ser objectivos e compreender a importância da eficácia daquilo que fazemos. Sim, arriscar, para que aquilo que fazemos possa chegar a um nível elevado de qualidade e tocar o *Mistério* e a *Beleza*, mas nada de confundir as águas: o teatro profissional não se faz porque é terapêutico para quem o faz, o actor não deve “perder-se na personagem”, nem perder a noção do que está a fazer, o que se sente em cena não pode estar acima daquilo que o espectador percebe do seu ponto de vista. Esta objectividade, este foco, esta noção muito clara de que o espectáculo de teatro se faz para um público e que tem de conseguir comunicar com esse público, estão sempre presentes no meu trabalho.

A concepção do espectáculo: influências e relações

Falemos agora de outra faceta muito importante no trabalho do Projecto Karamázov: a concepção do espectáculo, no que diz respeito ao dispositivo cénico, à relação com o público e às escolhas dramáticas.

Se por um lado, vejo o trabalho dos actores como o motor principal do espectáculo teatral, por outro lado, a questão da forma teatral na contemporaneidade, da urgência do teatro hoje em dia, de como é que o teatro consegue comunicar com o público e relacionar-se com o que de importante acontece no mundo, tudo isto me interessa profundamente, e nesse sentido revejo-me em muitas ideias do conceito do pós-dramático.

Por exemplo do 2º capítulo do “Teatro pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann, intitulado *Pré-histórias*, na página 82 lê-se:

“Ao mesmo tempo que a teatralidade passa a ser concebida como dimensão artística independente do texto dramático, começa-se a reconhecer, mediante o contraste com a “imagem movimento” (Deleuze) produzida tecnicamente, o factor do processo vivo (à diferença dos fenómenos reproduzidos ou reprodutíveis) como diferencial específico do teatro. Essa “redescoberta” do potencial de representação próprio do teatro e apenas do teatro traz à tona a questão, ora em diante constitutiva e incontornável, de saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outros mídias. De facto, esse questionamento acompanha o teatro desde então, e isso não só por causa da rivalidade com as outras artes. (...) Sob a influência de novos meios, os antigos se tornam auto-reflexivos (foi o que aconteceu com a pintura após o advento da fotografia, com o teatro após o advento do cinema e com este após o advento da técnica da televisão e do

123 STEIN, P. A Palavra e a Cena. 32º Festival de Almada - O sentido dos Mestres. Edição Companhia de Teatro de Almada, 2016. p. 50.

vídeo). Mesmo quando essa mudança só ofusca todos os outros aspectos na primeira fase da reacção, a auto-reflexão permanece a partir de então como um potencial duradouro e uma necessidade que é forçada pela coexistência e pela concorrência das artes.”¹²⁴

Esta característica da auto-reflexão (que continua ainda muito presente na criação teatral da actualidade) é um dos eixos do pensamento da criação no Projecto Karamázov: o que é o teatro? O que se pode fazer em cena? Que relação deve haver entre o que acontece em cena e o espectador? Que características pode ter o espaço cénico? Qual a relação entre o processo e o resultado? E, tendo em conta a ideia de “coexistência e concorrência das artes” (e nesta ideia, hoje em dia, temos de incluir a relação constante que todos temos com um mundo digital de imagens e conteúdos, através dos nossos telemóveis com acesso à internet, das nossas televisões com centenas de canais, dos nossos computadores onde podemos navegar infinitamente de visualização em visualização), como se consegue interessar, agarrar, entusiasmar os espectadores de teatro, sem aderir ao facilitismo do excesso de imagens, da rapidez da acção, da superficialidade dos acontecimentos, do recurso constante ao uso de “efeitos”? Ou seja, que sentido (função?) tem o teatro hoje?

À medida que ia avançando no trabalho, esta necessidade de interrogar os modos de fazer e os próprios conceitos teatrais levaram-me a adoptar e a inventar metodologias e abordagens práticas. A relação tríplice com o processo continuava a reproduzir-se em várias áreas que comunicavam entre si e se esclareciam mutuamente. Nessa primeira Residência de Dezembro de 2015, para além de andar à volta dos conteúdos da obra (aprofundar a ideia das três perspectivas, seleccionar excertos, analisá-los e relacioná-los entre si), andava também a procurar, escolher, conhecer materiais de apoio que ajudassem a abrir outras leituras e por isso a aprofundar o meu ponto de vista (materiais teóricos, artísticos, biográficos), e iniciei também nesse momento o percurso pedagógico do Projecto Karamázov ao realizar a primeira oficina teatral no Teatro Viriato, para alunos da ESEV, inspirada nos temas que estava a estudar.

No trabalho com os participantes dessa oficina comecei a definir uma metodologia que depois se foi desenvolvendo e aprofundando e que tem sido mantida ao longo de todo o percurso. É uma metodologia que pode ser aplicada nas três áreas de acção do Projecto — a artística, a pedagógica e a académica — e que se pode explicar assim: o processo desenvolve-se apoiado em três vectores:

- Conteúdos (matéria prima, ponto de partida, universo que inspira a criação — neste caso é a obra *Os Irmãos Karamázov*)
- Relação com os conteúdos (pontos de vista subjectivos e pessoais, associação de outros materiais pertinentes, contextualização no âmbito social, político, histórico, etc.)
- Código Teatral (ou linguagem artística, exploração das possibilidades formais ao propor um novo objecto)

Esta abordagem permite-nos fazer um trabalho transversal, em forma de teia ou rede, que se vai tecendo à medida que aumenta a sua complexidade. Estas passagens entre diferentes pontos de vista e a possibilidade de rapidamente mudarmos o nosso ângulo de visão, permite enriquecer a matéria que temos entre mãos, mas mantendo uma consistência e uma coerência entre todas as partes que se baseia exactamente neste fio da teia que nunca se parte.

124 LEHMANN, H.-T. Teatro Pós-Dramático. Tradução Pedro Sússekind. Edição Cosac & Naif, 2008. p. 82.

O Conteúdo diz portanto respeito à obra de Dostoiévski. A Relação com o Conteúdo diz respeito a tudo o que usamos para nos aproximarmos dela, criarmos relação com ela, e poderia encaixar-se na zona que, no teatro, denominamos normalmente por *processo* (embora, como já referi, no nosso trabalho as categorias não sejam estanques, nem possam ser lidas separadas umas das outras). E o Código Teatral tem a ver com as escolhas que concernem mais directamente a encenação (e de algum modo o *resultado*) — as questões dramáticas, os dispositivos cénicos, a relação com o espaço e os objectos em cena, a relação com o espectador, os signos usados na construção do léxico teatral de cada espectáculo em particular, a relação com os ambientes de luz e sonoros, o tipo de interpretação (representação, acção em cena) que se desenvolve, etc.

Relações com o Teatro Pós-Dramático de Hans-Thies Lehmann

Lehmann, na sua tentativa de definição dos *Signos teatrais pós-dramáticos*, diz no ponto “Imagens de sonho”:

“Assim como nos jogos dos surrealistas, essa circunstância leva de modo sempre renovado a uma percepção intensificada do particular e à descoberta de surpreendentes “correspondências”. Esse conceito não por acaso provém de poesia lírica, e descreve de modo apropriado a nossa percepção do teatro para além do drama como “poema cénico”. O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos ele procura referências próprias, torna-se “activo”, fantasiando “descontroladamente”, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. O rastreamento de conexões anda junto com a desamparada concentração da percepção nas coisas que se oferecem (talvez elas ainda sussurrem seu segredo). Assim como na episteme pré-clássica abordada por Foucault, a qual perscruta em toda a parte um “mundo de similitudes”, o espectador do novo teatro procura, arrebatado, entediado ou desesperado, as “correspondências” baudelaianas no “templo” do teatro.”¹²⁵

Aparece-nos aqui também o termo “correspondências” que já usámos várias vezes ao longo deste capítulo, ao tentarmos definir uma determinada postura no entendimento dos materiais (significantes, objectos, acontecimentos). Aqui a relação é feita com o famoso soneto “Correspondências” de Baudelaire, um dos textos determinantes para a corrente Simbolista, onde se cria uma ligação entre a experiência mística e a experiência sensorial, entre o espiritual e o material, onde se defende a ideia da correspondência entre Natureza e Homem, e onde a linguagem surge como possibilidade de dar contornos (forma, corpo, realidade) a essa percepção profunda do homem de que *tudo está ligado*¹²⁶. As questões levantadas por Hans-Thies Lehmann neste excerto tocam em pontos semelhantes aos que sinalizámos na nossa postura perante a ideia de correspondência: um *modus operandi* que, no nosso caso, acontece durante o próprio processo de trabalho, e que depois se manifesta no resultado (no espectáculo) em que o mesmo princípio é sugerido ao espectador — encontrar as suas

125 LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind. Edição Cosac & Naif, 2008. p. 141.

126 GOMES, A.C. Baudelaire e a linguagem das correspondências. *Revista Criação & Crítica*, nº 9, nov. 2012, Universidade de S. Paulo, Brasil. pp. 128-139.

próprias correspondências, fazendo as suas próprias ligações e conexões com o que está a acontecer em cena, que deixa exactamente e propositadamente espaço para essa possibilidade de acção no espectador.

Um dos signos teatrais que procuramos questionar e, através de propostas práticas e concretas, de alguma forma transformar, é o papel do espectador no acontecimento teatral. Criamos as condições para que se abra a possibilidade de o espectador construir os seus próprios significados, apelamos à sua actividade, à sua participação (não no sentido interactivo do termo, mas no sentido em que só através de uma participação activa — emocional, intelectual, interpretativa — o espectáculo poderá ganhar um sentido amplo e satisfatório).

No nosso caso, esta ideia é realizada não através da recusa do sentido, ou da fragmentação dos conteúdos, mas principalmente, propondo mais do que um sentido e sobrepondo simultaneamente diversos signos ou significados (imagens, acções, linguagens).

Ainda na descrição do teatro pós-dramático, continua Hans-Thies Lehmann:

“Ele [o teatro pós-dramático] se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação.”¹²⁷

Nesta descrição a identificação com o que propomos é quase total. Apenas nas duas últimas ideias (*“mais manifestação do que significação, mais energia do que informação”*) assumo algum distanciamento, porque no nosso teatro (e em particular no Projecto Karamázov) continua a haver uma preocupação com o criar significados (passíveis de serem interpretados por todos através de referências mais ou menos comuns), e também com o veicular informação (contar histórias, acontecimentos). As outras três assunções partilho-as completamente, tanto nos processos práticos como nas intenções.

A propósito da relação entre a música e a cena no teatro pós-dramático, e usando o termo “musicalização” para a definir, transcrevo mais um excerto de Hans-Thies Lehmann que se identifica bastante com o meu trabalho e que se refere particularmente a uma encenação (*“Hamlet”* de Shakespeare) de um encenador que exerceu bastante influência sobre a minha prática artística — Eimuntas Nekrosius.

“Mesmo quando grandes directores usam procedimentos dramáticos — ressaltando porém os aspectos não dramáticos, puramente teatrais — a musicalização é um dos elementos que manifestam de modo mais contundente a alteridade em relação ao teatro dramático. Ao abordar a montagem de Hamlet pelo director lituano Eimuntas Nekrosius, Varopoulo afirma que “a musicalidade que já se destacava em suas encenações anteriores, [...] alcança um ponto culminante”:

*“Durante quase toda a representação há música tocando, o actor principal é um astro do rock lituano, e também no campo dos sons e ruídos é empregado um rico repertório de formas musicais: o regular gotejamento de gelo derretido, que é um leitmotiv em toda a encenação; ritmos de pés que batem e pisam; estalos de dedo rítmico; [...]”**

127 LEHMANN, H.-T. Teatro Pós-Dramático. Tradução Pedro Sússekind. Edição Cosac & Naif, 2008. p. 143.

*Do ponto de vista metodológico, é importante que tais fenómenos não sejam considerados como expansões — talvez muito originais — do teatro dramático; antes, deve-se reconhecer também nessas encenações dramáticas a novidade de uma linguagem teatral em mutação, não mais dramática.*¹²⁸

Refiro este excerto por três motivos: primeiro para sublinhar uma particularidade que também existe no trabalho que tenho feito — a relação com a música vista enquanto elemento dramático (no sentido de acrescentar elementos novos ao plano dramático) e não apenas como elemento ilustrativo, ou criador de ambientes; segundo por referir um exemplo que já assumi como influência importante na minha estética (não vi este espectáculo em particular de Nekrosius, mas os que vi deixaram sementes profundas na minha forma de imaginar o teatro); e terceiro porque no final do excerto se refere esta “categoria” de espectáculos que se podem ainda considerar como dramáticos (por serem construídos a partir de um texto dramático, por exemplo), mas que são construídos com uma *linguagem teatral em mutação que já não é dramática*. Se tivesse de incluir os espectáculos que já fiz (*Ivan ou a Dúvida* e *Dmitri ou o Pecado*) no âmbito do Projecto Karamázov e o que ainda farei (*Aleksei ou a Fé*) numa destas categorias avançadas por Hans-Thies Lehmann, seria exactamente aqui, neste espaço do teatro que *já não é dramático* mas que se encontra em mutação.

Outra terminologia usada por Hans-Thies Lehmann que se pode enquadrar na prática que estou a desenvolver é o *teatro concreto*.

*“Caberia falar aqui de teatro concreto. Assim como Theo van Doesburg e Kandinsky preferiam o termo “arte concreta” à expressão corrente “arte abstracta” — já que em vez da referência (negativa) à objectividade ele enfatiza de modo positivo a concretude imediatamente perceptível das cores, linhas e superfícies pictóricas -, convém interpretar as formas ou os aspectos teatrais não-figurativos do teatro pós-dramático, estruturados formalmente, como “teatro concreto”. Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como, na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objectos autónomos de uma experiência estética”.*¹²⁹

A ideia do *concreto* é muito usada no nosso trabalho. É muito comum eu recordar os actores da sua situação concreta em cena, com o objectivo de manter viva uma relação de presença no momento actual, e também com o objectivo de jogar com os vários conceitos (preconceitos, ideias definidas) que temos (nós artistas e também os espectadores) sobre o teatro. Desmontando mecanismos *a priori* tidos como convencionais (por exemplo a ideia de personagem, ou de quarta parede, ou de assunção de um espaço fictício como real), propõe-se uma zona de jogo para os actores mais arriscada, mas ao mesmo tempo com mais possibilidades de entrar em contacto (nessa tal experiência partilhada) com o espectador. Ao assumirmos, por exemplo, o palco desnudado, sem panejamentos, fundos ou laterais, com os mecanismos de cena à vista, e a falarmos directamente para os espectadores, estamos por um lado a retirar-lhes o “conforto” da situação fictícia, e a dizer-lhes que somos simplesmente actores aqui, agora, a jogar abertamente o *jogo do teatro* convosco. Essa concretude da situação assumida pode permitir que o espectador se sinta mais engajado e por isso possa, por um lado emocionar-se com a transformação que o actor vive em cena, enquanto continua a ser confrontado com este lugar concreto do teatro onde se convoca o imaginário, e onde

128 Idem, ibidem. p. 153 *Varopoulos, op. cit.

129 Idem, ibidem. p. 160.

ele mesmo tem de renovar o compromisso com o espectáculo — o pacto teatral — voluntariamente e continuamente. Pensamos que isto nos pode levar mais longe nas possibilidades de transformação/acção do teatro sobre o mundo, que é no fundo, aquilo que pretendemos.

“Aqui se chega à conclusão de que no teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência.”¹³⁰

Espectáculos que deixam sementes que germinam por aqui e por ali

Voltemos às influências. Se quiser ser rigorosa comigo, devo reconhecer que as influências mais concretas sobre a minha prática artística emergem muito mais de experiências empíricas do que de conhecimentos teóricos.

Há espectáculos que vi há muitos anos e que continuam a ter um poder enorme sobre a minha imaginação e percepção do mundo. Embora não os recorde completamente e no pormenor, quando os evoco mentalmente, despertam-me sensações e estados interiores potentes. Estes estados interiores estão de várias formas relacionados com o teatro que faço e o que procuro tocar com ele. São como sensores invisíveis que me guiam através do desconhecido enquanto procuro iluminar os lugares ainda obscuros para onde a intuição me leva.

Sabato, domenica e lunedì de Toni Servillo

“Sabato, domenica e lunedì” é um texto teatral do dramaturgo (e também actor, encenador e realizador) napolitano Eduardo De Filippo (n. Nápoles, Itália, 1900) que o actor e encenador Toni Servillo (n. Afragola, Itália, 1959) encenou e interpretou no ano de 2002, uma co-produção de Teatri Uniti e Teatro Stabile dell’Umbria. Eu assisti a este espectáculo no Teatro Argentina de Roma em Janeiro de 2003. Já lá vão mais de 15 anos e, apesar de a memória não me permitir recordar o espectáculo nos seus pormenores, tenho imagens muito presentes que, ao ir agora rever materiais disponíveis na internet, se revelaram bastante fidedignas. Lembro-me de uma cozinha, com um balcão comprido onde havia uma banca com torneira e fogão a gás num plano intermédio, paralelo à boca de cena; uma mesa comprida mais à frente, também paralela à boca de cena; e ao fundo uma porta/janela que abria para uma varanda, para onde se podia sair. Tudo perfeitamente realista/naturalista. O texto, embora não recorde os pormenores da trama, fala de uma família da pequena burguesia napolitana, enquadrando-a com a preparação e consumo do verdadeiro *ragu napolitano*, um prato típico caseiro feito com carne e tomate, que se comia normalmente aos domingos. Este ritual do ragu dura três dias: no sábado ao fim do dia começa a sua preparação (deve cozinhar muito lentamente durante muitas horas), no domingo faz-se o grande almoço do

130 Idem, ibidem. p. 165.

ragu com toda a família e convidados, e na segunda ainda se comem as sobras, daí o título — “Sábado, domingo e segunda”. O texto acontece durante estes três dias, nesta cozinha, onde as várias personagens entram e saem. Um texto sobre a vida comum, as angústias comuns, as relações familiares e particularmente as relações de casal e as relações sociais, no contexto do final dos anos 50 em Nápoles. Como disse Servillo: é *“un perfetto esempio di tragedia della normalità, l’essenza del teatro di Eduardo”* (“é um exemplo perfeito da tragédia da normalidade, a essência do teatro de Eduardo”)¹³¹. O texto tem qualidades que me lembram o teatro de Tchekhov pelas suas temáticas, mas principalmente pela qualidade profundamente humana e sensível. Filippo consegue retratar a normalidade e a banalidade com aquele olhar penetrante e profundo que as transportam para uma zona universal. Ao mesmo tempo cheio de ironia. Talvez um pouco mais sarcástico do que Tchekhov, menos esperançoso. Também essa qualidade do texto serviu, seguramente, para tornar o espectáculo memorável para mim. Mas estou convencida que o mais importante foi mesmo a qualidade do *espectáculo*. A encenação de Servillo, que interpreta também a personagem principal, aposta no trabalho dos actores, na sua clareza, amplitude, complexidade e dimensão. É um trabalho de profunda identificação com a personagem mas com uma tal vibração e subtilidade que os próprios actores parecem tornar-se pessoas mais verdadeiras em cena do que o são fora dela. Há uns tempos em conversa com Luis Miguel Cintra, falávamos da qualidade natural e orgânica dos actores em cena. Eu fui assistir a um exercício/espectáculo aqui em Viseu, realizado por ele em conjunto com dois dos jovens actores com quem tem colaborado nos últimos anos (actores da companhia Teatro da Cidade — o Guilherme Gomes e o João Reixa)¹³², e dizia-lhe que os actores nesse exercício tinham essa qualidade natural e orgânica que apetece escutar, olhar e estar com. E ele disse-me que o mais importante é partir de si e jogar consigo próprio. E claro, a confiança que depositamos uns nos outros. É uma brincadeira consigo próprio e com os espectadores. No espectáculo do Toni Servillo havia essa natureza que parece mais viva do que a própria vida, e que desperta em nós um desejo pela vida, pela nossa vida interior e pela dos outros, um desejo de não nos escondermos e ao mesmo tempo uma sensação de profunda compreensão e empatia por todas essas pequenas grandes tragédias humanas. Percebi que queria fazer um teatro assim — que fizesse o espectador, ao sair do teatro, a sentir-se mais dentro da vida.



Sabato, domenica e lunedì de Eduardo De Filippo, encenação de Toni Servillo.

Produção Teatri Uniti e Teatro Stabile dell’Umbria.

Foto © Marco Caselli

131 Toni Servillo: il suo teatro specchio d’ Italia, La Repubblica.it, Archivio, 09/01/2003 https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/01/09/toni-servillo-il-suo-teatro-specchio.html?refresh_ce

132 <http://creta.teatrodacidade.pt/actividades/ermafrodite/>

Idiotas de Nekrosius

Em Setembro de 2009 vi o espectáculo *Idiotas* a partir de *O idiota* de Dostoiévski com encenação de Eimuntas Nekrosius, no Teatro Nacional de S. João. Eu estava grávida de quatro meses, o espectáculo tinha a duração aproximada de 5h30, e apesar do desconforto na cadeira, das inúmeras vezes que tive de ir à casa de banho, nada conseguiu desligar a minha emoção e espanto na presença daquela obra. Ali juntavam-se duas visões potentíssimas e extremamente influentes na minha relação com o teatro: a encenação de Nekrosius e o texto de Dostoiévski.

Conseguí ver ao vivo três espectáculos de Nekrosius: *Otelo* de Shakespeare (Teatro Nacional de S. João, Porto), *Ivanov* de Tchekhov (Teatro Argentina, Roma), e *Idiotas* a partir de Dostoiévski (TNSJ, Porto). Destas três experiências presenciais guardo principalmente imagens e sensações. De *Otelo* (foi há mais de 20 anos, penso) lembro-me de uma *sensação de mar* — os sons, a atmosfera, quase poderia dizer o cheiro e a brisa. Um navio que se vai enchendo de água, uma tempestade, uma sensação de tragédia eminente, como se as forças da natureza fossem simplesmente impossíveis de contrariar. De *Ivanov* ficou-me a imagem de alguém que usa as mãos como se fossem tesouras para cortar o mundo à sua volta (o ar, o espaço, os cabelos, os corpos...); este cortar faz-nos prender a respiração porque sentimos que a próxima coisa a ser cortada poderá ser a própria vida. E também a imagem de uma mulher sentada em cima dos ombros de um homem que caminha pelo palco, uma brincadeira perigosa, uma vertigem, uma risada com um fundo de desespero. De *Idiotas* o que me ficou foi a presença de portas e carris de comboio. Portas imensas, suspensas, desligadas de tudo o resto. Traves de madeira maciça, carris de ferro. Tinas com água. Mas principalmente (e de modo arrepiante, inesquecível) a interpretação dos actores. A qualidade da entrega, a capacidade física, emocional, mental, a complexidade do jogo, a amplitude das emoções mas também dos imaginários, mantiveram-me boquiaberta do início ao fim. Continua a servir-me como um ideal quando penso nas potencialidades do trabalho dos actores. As imagens eram potentes, as soluções cénicas também, a dramaturgia, a cenografia, os ambientes, a luz, o som... tudo isso era muito bom — mas o *jogo dos actores* fazia o espectador praticamente levantar voo. Inspirou-me também nesta procura de soluções metafóricas, situações síntese, que conseguem juntar imagem, conteúdo, palavra e entrelaçá-los de modo a criar significados muito mais profundos e repletos de diferentes camadas. Agora quando penso, por exemplo, no espectáculo *Dmitri* ou o *Pecado*, embora isso não estivesse racionalmente presente nos meus objectivos, consigo distinguir perfeitamente esta influência de Nekrosius no meu imaginário.



Idiotas a partir de Dostoiévski, Produção Meno Fortas Theatre, encenação Eimuntas Nekrosius, 2009.

Capítulo 2 —

IVAN OU A DÚVIDA

Primeira fase do Projecto
Karamázov

2.1. — Primeira parte

Porquê começar com Ivan?

“Porquê começar com Ivan? Pareceu-me bem começar com a dúvida. Não é dela que começamos sempre? E não é a ela que voltamos sempre, mais cedo ou mais tarde? E não será ela também uma das sombras mais potentes do nosso tempo?

A dúvida não é bem aceite. Ninguém gosta de admitir que está em dúvida; ter dúvidas não é bom sinal, o que é preciso é ser coerente e seguir um caminho até ao fim. Até se pode admitir uma dúvida por uns instantes, mas que seja só por uns instantes, para comprovar que afinal somos humanos. Mas viver persistentemente na dúvida não é admissível. Toda a gente tem de saber o que quer e por que o quer. E a dúvida afunda-se na sombra, presente mas renegada. E vai minando sem se ver. Como um pãozinho de leite, por fora brilhante, tostadinho, salpicadinho de açúcar, e por dentro carcomido, vazio, inexistente.

A dúvida. O mistério. Se Deus existe como pode Ele ter criado todo este sofrimento inútil e sem nenhum propósito possível (como o sofrimento das crianças descrito por Ivan)? Então Ele não existe. E se Ele não existe, nem a imortalidade da alma, nem nada mais para além desta vida, então “tudo é permitido”. Deveríamos viver simplesmente para satisfazer os nossos próprios desejos e instintos, sem nenhum tipo de remorso ou peso de consciência. Mas porque continuamos atormentados por uma ideia do que é certo e o que é errado, por arrependimentos, por angústias? Como poderemos alguma vez apaziguar a angústia de estarmos vivos, ou fazer as pazes com o enorme mistério da nossa existência (mesmo cientificamente falando)?

O direito a esta dúvida, a manifestá-la, a fazê-la emergir parece-me urgente.¹

As ideias de Ivan Karamázov

A principal característica de Ivan Karamázov é a contradição. Nele a passionalidade, a impulsividade e o entusiasmo *karamazovianos* debatem-se com a fria racionalidade, o contínuo questionamento e a angústia da procura do sentido da vida.

Sabemos que Dostoiévski, através da personagem de Ivan, pretende expôr as fraquezas e o inevitável fracasso das ideias liberais progressistas europeias que mais o preocupavam na altura: o materialismo científico, o racionalismo, o ateísmo. Diz Joseph Frank sobre a relação de Dostoiévski com o progressismo europeu e os seus efeitos na Rússia:

“Quando voltou para a Rússia, depois de um exílio de dez anos na Sibéria, descobriu que era impossível aceitar as ideias reinantes da nova geração da década de 1860 que surgira durante sua ausência. Disseminadas por Nikolai Tchernichévski e N. A. Dobroliúbov, essas

¹ Ponto de situação da pesquisa e criação teatral. Texto de acompanhamento de trabalho, escrito por Sónia Barbosa a pedido da sua Orientadora, Professora Anabela Mendes. Outubro 2016.

ideias eram uma peculiar mistura russa do ateísmo de Ludwig Feuerbach, do materialismo e do racionalismo do pensamento francês do século XVIII e do utilitarismo inglês de Jeremy Bentham. O radicalismo russo adquirira um novo fundamento, chamado por Tchernichévski de “egoísmo racional”, que o Dostoiévski pós-siberiano julgou impossível aceitar. A primeira obra importante que lançou contra esse novo credo foi Memórias do Subsolo, em que a crença do homem do subterrâneo no determinismo de todo o comportamento humano — um determinismo que Tchernichévski afirmava ser a palavra final e definitiva da ciência — se choca irresistivelmente com as sensibilidades morais que, apesar de assim desejar, o atormentado homem do subterrâneo não consegue suprimir.”²

A morte de Deus, o niilismo, a ideia do homem-deus (o homem que responde apenas perante a própria consciência), o individualismo, a desvalorização da religião e de todos os valores a ela associados, a desvalorização da ideia cristã de amor universal, a ideia de que o homem apenas responde a necessidades materiais e racionais e que é unicamente resultado do meio onde nasce — todas estas ideias preocupavam e repugnavam Dostoiévski profundamente. Através da sua criação literária participava no debate (muitas vezes entendido como combate) entre as duas visões para o futuro da Rússia — uma progressista e europeísta, a outra eslavófila e imbuída dos ideais religiosos do cristianismo.

“O conflito entre razão e fé — esta última entendida como o núcleo irracional do compromisso cristão — ocupava então, na visão de Dostoiévski, um lugar mais central na cultura russa que na década de 1860. E essa nova proeminência lhe deu a oportunidade havia muito acalentada de colocar esse conflito, apreendido em seu nível moral e filosófico mais alto, no centro de uma grande obra. Desse modo, em seu último romance, ele empregou todos os recursos de sua sensibilidade, sua inteligência, sua cultura e sua arte para lidar com essa nova versão das ideias radicais — exatamente como havia feito antes com o materialismo e o utilitarismo de Tchernichévski em Memórias do Subsolo, com o niilismo de Píssariiev em Crime e Castigo e com o amoralismo revolucionário da ideologia de Bakúnin-Nietcháiev em Os Demónios.”³

Temia que, naquele período de grande insatisfação com o sistema social em que a Rússia vivia, se estes novos valores materialistas e individualistas que se afirmavam na Europa fossem assumidos e levados avante na Rússia, trariam a desgraça e a ruína social absolutas.

“Na visão de Dostoiévski, as classes educadas da Rússia haviam-se afastado do povo e, ao mesmo tempo, da religião do povo, tendo, desse modo, perdido a capacidade de distinguir entre o bem e o mal. Estavam portanto inevitavelmente condenadas à destruição pintada em Os Demónios.”⁴

Ao construir a personagem de Ivan ele tem em mente este tipo radical que proliferava nesses anos — niilista, racionalista e ateu, e com o seu percurso pretende demonstrar que se esta ideia é interiorizada e vivida na sua total realização, nada de bom daí virá.⁵ Desenvolve então o movimento, muito característico na sua escrita, de *transformar a ideia em acção* e provocar

2 FRANK, J. Dostoiévski. *Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. pp. 13-14.

3 Idem, ibidem. pp. 994-995.

4 Idem, ibidem. p. 812.

5 “O percurso de personagens como o homem do subsolo, Raskólnikov, Hippolit, Stavróguim, Kirillov e Ivan Karamázov, mostram consequências desastrosas que podem nascer de ideias filosóficas aparentemente “claras e distintas”, para usar um termo de Descartes. Segundo explica o professor Luís Felipe Pondé, em Dostoiévski torna-se mais trágico o já milenar problema filosófico do relativismo, pois o romancista russo atesta a falência da aposta moderna no poder redentor da razão, “na suposta consistência da natureza humana racional” (PONDÉ, 2003. p. 15). O nome dado para essa situação é niilismo.” In *Revolta, niilismo e religiosidade: a ontologia da liberdade em Dostoiévski*. De Eduardo Armaroli Noguchi. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. USP — São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. p. 1.

o desenrolar dessa acção até ao limite extremo, onde se comprovará o resultado nefasto que ele mesmo tinha previsto. Daí o arco descendente que define o trajecto de Ivan no romance, que se apresenta como um jovem orgulhoso, inteligente, intelectualmente superior à maioria, admirado por todos, e que termina com um ataque histérico em pleno tribunal, humilhando-se perante toda a sociedade, doente de febre cerebral, doença à qual não sabemos sequer se sobreviverá.

Mas Dostoiévski, na sua honestidade intelectual, capacidade de se projectar completamente num ponto de vista (mesmo discordando dele) e genialidade, aprofunda de tal forma a personagem que, durante essa viagem que fazemos com ela (em que se explora a ideia, as suas motivações, as acções que dela decorrem, a forma como isso altera a personagem/pessoa que a faz), cria-se uma empatia tão grande entre nós e ela que no final já não somos capazes de a condenar irrevogavelmente, pelo contrário, achamo-nos capazes de a compreender e até em alguns casos, de a defender. Como diz Foster Wallace no seu ensaio sobre a biografia de Frank sobre Dostoiévski: *"Dostoiévski is too good for his own good"* ("é demasiado bom para o seu bem")⁶.

No caso da nossa visão sobre Ivan, o que mais nos marcou (e portanto acabou por ser esse o assunto do nosso espectáculo) foi a angústia dessa luta entre uma racionalidade intransigente (fruto de uma inteligência indubitavelmente superior) e o sentimento de uma consciência interior que não se consegue silenciar apesar dessa lógica férrea e aparentemente sem falhas. Essa angústia e o sofrimento de Ivan tornam-se protagonistas em relação à ideia da condenação desta atitude que provavelmente era o que Dostoiévski pretendia.

Por outro lado, talvez as duas coisas não sejam incompatíveis, porque parece-nos que a ideia fundamental na obra de Dostoiévski e que ele pretendia comunicar a todo o custo, é a ideia de compaixão, identificação com o outro, capacidade de compreender o que leva as pessoas a cometerem actos, à primeira vista tão reprováveis. Se ele consegue minimamente fazer chegar esta ideia aos seus leitores (e eu penso que consegue), já está a contribuir para esse novo futuro, essa renovação que ele esperava na humanidade (e muito concretamente na sua sociedade russa) — se conseguirmos evoluir nesse sentido de identificação e da compaixão pelo outro, independentemente da nossa crença em Deus ou da nossa religiosidade, estaremos a caminhar para uma sociedade melhor.

À personagem de Ivan está associada uma das passagens mais importantes do romance - "A lenda do Grande Inquisidor", inventada e narrada pelo próprio Ivan ao seu irmão mais novo Aliocha. Nesta passagem Dostoiévski põe em confronto a figura de Jesus Cristo, como símbolo máximo do amor pela humanidade, e o seu reverso terreno, o Grande Inquisidor (seu representante através da religião católica). Mais uma vez Dostoiévski trabalha por oposições: o ideal de um pensamento e aquilo que a realização desse ideal pode implicar.

O Grande Inquisidor acusa Jesus de ser responsável pela infelicidade da Humanidade, por lhe ter dado um ideal demasiado difícil para o homem o alcançar — o da liberdade. A liberdade implica a escolha do bem de forma consciente, e portanto, a recusa do mal, por parte de cada homem individualmente. O Grande Inquisidor defende que a única forma de o homem ser feliz é pela sujeição, retirando-lhe a possibilidade de escolher, satisfazendo-lhe as suas necessidades materiais (de pão) e dando-lhe a ilusão dum sentido superior, que no entanto ele não pode compreender; como o próprio Inquisidor tão bem resume, através das máximas de *milagre*, *mistério* e *autoridade*. E por muito que queiramos ver o Grande Inquisidor como representação do autoritarismo, do obscurantismo, da opressão, muitas

⁶ "The parodistic function of [the Underground Man's] character has always been obscured by the immense vitality of his artistic embodiment." That is, in some ways Dostoevsky was too good for his own good." In WALLACE, D. F.. *Consider the lobster — and other essays*. Joseph Frank's Dostoevsky. Little, Brown and Company. New York, Boston. 2006. p. 258. (nota de rodapé).

ideias que ele defende continuam a fazer-nos pensar que ele tem razão, que é mesmo assim, que *somos mesmo assim*. Senão tentemos responder a estas perguntas: somos livres? Somos capazes de escolher sem que nos obriguem a isso? Queremos realmente escolher? Somos capazes de assumir as responsabilidades pelas nossas escolhas?

Eis um dos paradoxos propostos por Ivan: se aceitamos a existência de Deus, como podemos aceitar os inúmeros sofrimentos por que têm de passar os homens, muitas vezes de forma tão injusta e incompreensível? E para extremar ainda mais esta contradição, Ivan narra vários episódios sobre o sofrimento de crianças inocentes, onde a crueldade e falta de compaixão são tão grandes, que não podem deixar de pôr em causa a fé na existência de Deus. Por exemplo a história do general, grande latifundiário russo, homem poderoso e de grandes influências, que ao descobrir que um menino de oito anos, filho de uma criada, tinha magoado a pata do seu cão preferido, ao atirar-lhe sem querer uma pedra, o faz passar a noite no calabouço, e de manhã bem cedo, em frente de toda a criadagem, e de todos os convidados que vinham participar da caçada que organiza, manda despir o rapaz, fá-lo correr e lança toda a matilha de cães contra ele. Os cães apanham-no e despedaçam-no.

Dostoiévski apresentava esta temática do questionamento de Deus e do mundo por ele criado, porque sabia da sua importância dentro do pensamento da classe literária, da *intelligentsia* russa da altura — no fundo as pessoas que representavam e podiam realmente influenciar o pensamento ideológico de toda a nação. Ele sabia que não podia ignorar este tipo de questionamento que se processava por toda a parte — não seria intelectualmente honesto, e quem evitasse essas perguntas num contexto como o da Rússia estaria simplesmente a desresponsabilizar-se ou a virar as costas às questões fundamentais como: qual o caminho político e social a tomar, o papel da religião e de Deus, a tomada de consciência da evolução científica, que revolucionava o mundo, e obrigava o homem a reposicionar-se perante si próprio e a sociedade. E ele nunca fez isso. Mas o seu plano era ir ainda mais longe: por um lado, questionar profundamente e seriamente os dogmas impostos pela religião, por outro, oferecer uma outra via, uma resposta às dúvidas de Ivan Karamázov através de um reforço e de uma confirmação da fé dados por Aliocha ao apresentar o sofrimento de Jesus Cristo como aquilo que dá sentido a todo o sofrimento da humanidade: quando o próprio filho de Deus aceita o sofrimento como algo necessário e inevitável, abre-se uma nova visão sobre toda a concepção do mundo proposta por Ivan. A resposta de Dostoiévski continua com a vida do starets (pai espiritual no contexto da Igreja Ortodoxa russa) Zóssima, o sábio sacerdote e mentor de Aliocha, que resgata e renova os valores do amor abnegado, do sacrifício, da felicidade obtida através dessa mesma abnegação, da ideia de que cada um de nós é responsável por todos, e de que cada um está profundamente ligado a todos e de que essa tomada de consciência é a chave para a tal solução miraculosa em que a própria vida na terra se transforma no Reino de Deus.

Mais uma vez, da intenção de Dostoiévski à leitura e interpretação de quem lê, vai o espaço da liberdade de escolha, exactamente o espaço do livre-arbítrio que ele tanto defendia e amava. É notório, por exemplo, que a personagem de Ivan tenha sido proficuamente evocada, interpretada e nomeada (em particular por pensadores e autores, por exemplo, Luigi Pareyson, filósofo italiano⁷, Freud que define o capítulo do Grande Inquisidor como “uma das maiores

7 PAREYSON, L. Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa. Trad. Maria H. N. Garcez e Sylvia M. Carneiro, São Paulo: Edusp, 2012.

realizações da literatura mundial”⁸, Nietzsche — embora não se saiba se ele leu especificamente esta obra, sabe-se que os conceitos do niilismo desenvolvidos por Dostoiévski o influenciaram notavelmente⁹, Vergílio Ferreira, que dedica um capítulo a Dostoiévski no ensaio “Situação do romance actual”, falando especificamente da personagem de Ivan Karamázov,¹⁰ existem ainda inúmeros artigos que abordam a figura de Ivan no contexto filosófico e literário¹¹, etc.) e provavelmente de modo muito mais frequente do que a de Aliocha. Ivan Karamázov é visto no campo da filosofia como um dos fundamentais pensadores do niilismo (voltamos a referir a relação com Nietzsche, por exemplo, já abordada no Capítulo 1 deste texto¹²). O Grande Inquisidor é considerado como uma das mais belas passagens da literatura russa universal. Mais uma vez, concordamos com Wallace: “Dostoevsky was too good for his own good”...

Este questionamento sobre Deus e o sentido do mundo por ele criado desenvolve-se e culmina na máxima “Se Deus não existe tudo é permitido ao homem”. A partir daqui começa então a verificação desta tese que se desenrola através da relação de Ivan com o assassinio do próprio pai, Fiódor Karamázov. Depois de nos levar a acreditar que o parricida é o filho mais velho, Dmitri Karamázov, o autor faz-nos perceber que, afinal, quem matou o pai foi o filho bastardo, Smerdiakov, mas quem o influenciou, *através das suas ideias*, para cometer o crime foi Ivan, que é portanto, também ele, culpado, como mandante e autor moral do crime. Dostoiévski, grande amante da dialéctica levada ao limite extremo, leva-nos a acreditar que o pensamento é mais culpado do que a acção, ou seja, é mais culpado Ivan que na teoria defendeu a ideia de que, por um lado, “tudo é permitido ao homem” e que, por outro, o pai merecia morrer, do que o próprio Smerdiakov, que matou com as suas mãos Fiódor Karamázov. Nós acreditamos nisso, porque Ivan acredita nisso. E nós estamos a viajar com Ivan, estamos com ele, *somos ele* (nesses momentos em que Dostoiévski assume o seu ponto de vista). E também nos sentimos culpados, como ele. Assumimos que ele tem de facto culpa. Seria fácil rebater esta ideia provavelmente usando simplesmente o argumento do livre-arbítrio — se o livre-arbítrio existe e existe para todos, então, o culpado é apenas Smerdiakov, uma vez que podia escolher e não, como ele se justifica, *obedecer apenas às ordens* de Ivan. Mas mais uma vez, a solução não é tão simples assim, porque associado ao livre-arbítrio está também a ideia da responsabilidade de cada um perante as consequências das suas acções. Ivan não é culpado pelo assassinato do pai, mas também não é completamente inocente. Smerdiakov é culpado pelo crime que cometeu e planeou mas também é vítima de Ivan que o influencia conscientemente com as suas ideias, sabendo provavelmente, que ele era bem capaz de as distorcer devido à sua natureza mesquinha, egoísta, interesseira e vingativa. Mais ainda, se Ivan realmente fosse capaz de viver segundo as suas próprias teorias não devia sentir remorsos, nem pela morte do pai, que ele mesmo assumiu várias vezes que não merecia viver, nem por nenhuma outra das consequências do crime que no fundo significavam apenas a ordem natural das coisas. Mas Ivan não consegue viver segundo as suas teorias. É essa a verdade que Dostoiévski quer mostrar e demonstrar. E também é essa a configuração complexa decorrente da nossa leitura da personagem e da

8 FREUD, S. Dostoiévski e o Parricídio. In DOSTOIÉVSKI, F. Os irmãos Karamázov. Posfácio. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março 2012, Lisboa. p. 769.

9 MORAES R. J. B. O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche www.marilia.unesp.br/filogenese, Vol. 8, 2015.

10 Vergílio Ferreira, in ‘Situação Actual do Romance’, Março, 1964, <http://www.citador.pt/textos/a-importancia-de-dostoevski-na-literatura-vergilio-antonio-ferreira>

11 Por exemplo, *O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche*, de Rodrigo Juventino Bastos de Moraes, nota de rodapé 10; *O niilismo russo e a saída de Dostoiévski para o problema*, de Cássia Costa Oliveira, Publicação Horizonte, Belo Horizonte, v. 9, n. 20, pp.171-176, jan./mar. 2011 - ISSN: 2175-5841; *Dostoiévski, Nietzsche e o niilismo ocidental*, de Luana Mara Diogo, REVISTA SEARA FILOSÓFICA, Número 14, Inverno, 2017, pp. 137-152 ISSN 2177- 8698; *Revolta, niilismo e religiosidade: a ontologia da liberdade em Dostoiévski*, de Eduardo Armadori Noguchi, XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008, USP — São Paulo, Brasil.

12 Referência a Capítulo 1, Nietzsche e o desejo de superação, pp. 61-64, neste texto.

sua perspectiva ao longo da obra, que quisemos investigar. Não para provar ou indicar qual a melhor estrada a seguir, não para defender uma postura ideológica (embora admitamos que também lá está intrinsecamente), mas para reflectirmos e fazermos o nosso trabalho artístico à volta da ideia de que os opostos coexistem, dentro de cada indivíduo, e também para tomarmos consciência da ideia da complexidade de cada coisa e mergulharmos em profundidade com a intenção de descobrir mais e mais camadas em cada coisa.

Esta luta entre a razão e uma espécie de atormentada consciência interior impossível de ignorar continua no interior de Ivan e vai tão longe que ele acaba por perder o domínio sobre a própria razão. Aqui Dostoiévski é muito irónico quando faz Ivan alucinar com o Diabo: o racionalista por excelência vê a sua razão estilhaçar-se diante de uma imagem daquilo que ele sempre zombou, e essa alucinação usa exactamente como armas, que agora se movem em sentido contrário, as suas artimanhas (o raciocínio lógico, o sarcasmo, a ridicularização) para expor as suas fraquezas. Para além disso esta loucura de Ivan nem sequer lhe permite ter algum tipo de redenção ou conversão mística (como acontece com Dmitri que vai aceitar o seu sofrimento e com isso encontra uma salvação e uma crença renovada em Deus e na Humanidade) — não é Deus quem lhe aparece mas o Diabo, e o próprio Diabo lhe diz que a existência do Diabo, segundo a férrea lógica de Ivan, não prova a existência de Deus. Esta cena final da alucinação de Ivan antes de decidir de facto ir ao julgamento de Dmitri para o tentar salvar, acusando-se a si mesmo pela morte do pai, é de uma crueldade muito grande, mas ao mesmo tempo é expressão de uma intensa e profunda ironia. Dostoiévski era capaz de brincar com as suas próprias fraquezas, era capaz de fazer auto-ironia, era capaz de encontrar as características mais ilustres de uma pessoa e fazê-las tornarem-se na pior arma contra si próprio. É bem visível que ele tinha muito de Ivan Karamázov em si próprio: ele próprio reconhece que também para ele a crença nunca vinha sem o preço da dúvida constante, o assunto nunca estava encerrado¹³. Para Ivan o assunto também não fica completamente encerrado: no final, na nossa versão e suportado pelo romance dostoiévskiano, ele consegue vencer o seu egoísmo e o seu desprezo pelos outros e fazer o gesto altruísta de ir ao tribunal acusar-se a si mesmo. Mas esse gesto não vale de nada — ninguém acredita nele e Dmitri será condenado à mesma. Para além disso a sua luta interior quebra-lhe de facto o espírito levando-o à doença da febre cerebral, que daquilo que nos é dito por Dostoiévski é muito grave e talvez seja mesmo fatal. Mas o romance termina sem sabermos se ele se salvará e se isso acontecer que tipo de homem será ele depois desta experiência. Segundo o próprio Dostoiévski não há crime demasiado grande para o perdão de Deus, e qualquer que seja o nosso crime, se o arrependimento for sincero qualquer pessoa pode recomeçar de novo e redimir-se pelos pecados cometidos. Ou seja, há sempre esperança, há sempre a possibilidade de redenção, basta que queiramos realmente redimirmo-nos.

No nosso espectáculo não demos a possibilidade de redenção a Ivan. Não fugimos à trágica conclusão de que quando o espírito não se satisfaz com respostas fáceis e continua a perguntar-se e a ir mais e mais longe nessas perguntas, e quando ao espírito nenhuma crença ou esperança irracional serve de auxílio, o espírito quebra, não aguenta. O sentido do universo não pode ser apreendido por uma só pessoa através da razão. O espaço do Mistério é demasiado presente — não é possível negá-lo e ao mesmo tempo achar que se compreendeu tudo. Esse quebrar de Ivan é profundamente trágico e desprovido de esperança mas ao mesmo tempo pode ser visto como um sinal de esperança porque alguém que quebra por não conseguir aceitar que não haja um sentido compreensível para o mundo à sua volta,

13 “Eu lhe direi que sou um filho do século, um filho da descrença e da dúvida, sou isso hoje e (estou certo) assim continuarei até o túmulo. Quanta tortura terrível essa sede de fé me custou e custa-me ainda agora, que quanto mais forte na minha alma, mais argumentos posso encontrar contra ela.” Citação de Dostoiévski in FRANK, J. Dostoiévski. Um escritor em seu tempo. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 274.

pode traduzir-se num sinal de que essa necessidade de compreender o que está para além do compreensível é humana e por isso esse incompreensível faz parte de nós e faz de nós humanos e misteriosos.

Diz Vladimir Laksin no seu ensaio “O julgamento de Ivan Karamázov”:

“O leitor tem à sua frente a face trágica de um homem que se atormentou com a busca da verdade e não soube encontrar paz numa fé “pronta para o consumo”, um homem com a consciência doente e dotado duma dialéctica destrutiva.”¹⁴

Quando começámos a abordar a prática da criação dentro da perspectiva de Ivan, muitas destas ideias que agora apresentamos não eram ainda completamente claras. A própria criação serviu como exploração e descoberta de ideias e de caminhos. Temos vindo a defender na nossa tese que o trabalho prático na criação teatral nos leva ao conhecimento das matérias abordadas. Isto assim acontece porque vemos a prática como um instrumento para o conhecimento.

Residência de criação para o espectáculo *Ivan ou a Dúvida*: conflito interior, conflito teatral

Em Junho e Julho de 2016 realizámos uma segunda Residência de Criação dentro do percurso do Projecto Karamázov, depois da primeira Residência de que falámos no capítulo anterior. Estávamos já focados na criação do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. Tínhamos uma estrutura de base sobre a qual queríamos desenvolver o trabalho prático, uma ideia sobre os principais acontecimentos ligados à personagem que nos interessava explorar. A seguir segue um documento guardado nessa altura do processo onde se explana essa estrutura.

IVAN OU A DÚVIDA

ESTRUTURA INICIAL - ponto de partida

QUEM É IVAN? (ensaio de Vladimir Laksin, momentos de descrição na obra pp. 23-25)

CHEGADA DE IVAN À NOSSA CIDADE — que chegada é esta? A entrada em cena, a situação metafórica teatral que possa fazer corresponder no público (habitantes da nossa cidade) a sensação que encontramos no narrador (enquanto habitante da “nossa cidade” no romance). o artigo sobre os tribunais eclesiais — uma farsa atrevida e burlesca, *uno scherzo impertinente* e *una canzonatura*, uma partida impertinente, um gozo. O mistério e a surpresa que rodeia esta chegada. Ele fica em casa do pai e aparentemente dá-se bem com o pai - porquê? Como é possível? Sim, sabemos que foi Dmitri que lhe pediu ajuda por causa da herança do pai e por causa da questão da noiva, mas continua a ser algo inexplicável porque é que este jovem tão decidido e orgulhoso, que consegue desembaraçar-se sozinho, conseguiu acabar a Universidade escrevendo os seus artigos, tem 2000 rublos de lado para poder viajar para o estrangeiro, sabemos que é o que ele deseja (conhecer os seus pares, a fonte do pensamento que o fascina, o pensamento moderno europeu, viajar, conhecer o mundo, cultivar-se, enfim, aquilo que um jovem russo, educado e com algumas posses e posição social normalmente desejava naquela altura); um jovem que mal conhece o pai e os irmãos, que

¹⁴ LAKSIN, V. Il Giudizio su Ivan Karamazov. Ensaio, 1972. In DOSTOEVSKIJ, F. I Fratelli Karamazov. Traduzione di Agostino Villa. Einaudi, Torino, 2005. p. XXX (tradução minha a partir do italiano).

sabe que não pode esperar nenhum tipo de ajuda de seu pai, que não revela nenhum tipo de sentimentalismo ou saudosismo ou afectos familiares; ... porque decide voltar à sua cidade natal, a casa do Pai que o repudiou? Este mistério é para mim muito importante na história de Ivan, esta espécie de atracção injustificada por este enredo. Parece um pouco aquele tipo de personagem que tem uma função importantíssima no desenrolar da história, independentemente da sua própria vontade, ou mesmo contra a sua vontade. Parece ser aquele que mais despreza o Pai, aquele mais desligado dele e do seu passado, mas é aquele que vai viver em casa do Pai conseguindo criar uma situação de aparente harmonia.

RELAÇÃO COM O PAI/ SEMENTE DO GRANDE EVENTO DO ROMANCE — à volta do conhaque (livro terceiro, capítulo viii, pp.138-149) a questão da fé, cena do velho, cena final entre Ivan e Aliocha sobre o direito a matar.

RELAÇÃO COM KATERINA IVANOVNA — lacerações, orgulho, amor.... a ideia do amor, a mulher orgulhosa, o sacrifício, o jogo da tortura e da recusa...Cena da Katerina

IVAN APRESENTA A SUA TESE: LANÇA OS DADOS — “Os irmãos conhecem-se” (livro quinto, capítulo III, p. 234), A revolta (cap. IV), O grande Inquisidor (cap. V); Por enquanto ainda muito obscura (cap. VI); Com um homem inteligente até é interessante falar (cap. VII)

O CRIME!

CONSEQUÊNCIAS DO CRIME, a febre cerebral, tortura-se a si próprio, visões, alucinações, complicações, planos loucos — “Não foste tu, não foste tu!” Livro décimo primeiro, cap V, p. 593 (Ivan e Aliocha); Primeiro encontro com Smerdiakov, cap. VI, p. 598 (Smerdiakov e Ivan); “A segunda visita a Smerdiakov” cap. VII, p. 607; “Terceiro e último encontro com Smerdiakov” cap. VIII, p. 615; “O Diabo. Pesadelo de Ivan Fiodorovitch”, cap. IX, p. 629 (Ivan e o Diabo); “Foi ele quem me disse”, cap. X, p. 644;

A EXPLOÇÃO DA CONSCIÊNCIA — SACRÍFICIO INÚTIL — REDENÇÃO IMPOSSÍVEL — Catástrofe súbita, livro décimo segundo, cap. V, p. 676;

Este é um documento de trabalho, anotações para encenação e dramaturgia. Há algumas referências à tradução italiana da obra, uma vez que naquela altura ainda usava regularmente as duas versões do romance (a italiana da Einaudi, e a portuguesa da Relógio D'Água, tradução de António Pescada). À medida que o trabalho avançava esta utilização bilingue diminuiu e fui-me concentrando cada vez mais na portuguesa, mas ainda acontece ir verificar algumas passagens na versão italiana. Aqui estavam encontrados oito zonas/acontecimentos do romance sobre os quais queria concentrar-me. Mas nesta primeira residência já a pensar no espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, decidi ocupar-me do romance só até ao momento do Grande Inquisidor. Esta decisão teve a ver com o tempo que tinha à disposição e a metodologia que queria usar. Ainda não havia escolhas definitivas em relação à distribuição das personagens, nem tão-pouco em relação ao elenco final. Naquela altura consegui um apoio financeiro do Município de Viseu que (em conjunto com o apoio do Teatro Viriato) me deu condições para trabalhar durante três semanas com um grupo de seis intérpretes (três mulheres e três homens), cenógrafa e figurinista, desenhador de luz, com a colaboração de fotógrafo/videasta, responsável de comunicação e ainda a equipa técnica, de produção e comunicação do Teatro Viriato. Grande parte desta equipa mantém-se mas o elenco foi-se alterando devido às características de cada momento do processo e também às condições financeiras que se foram obtendo.

Neste momento decidi trabalhar com seis actores (três homens e três mulheres) porque queria manter em aberto as possibilidades de distribuição, queria jogar com muitas personagens e situações diferentes, e queria explorar tanto a abordagem feminina como a masculina (no que diz respeito a interpretação de personagens, ideias e pontos de vista).

Foi também o momento para começar a testar a metodologia para a criação artística. Já tinha percebido durante a primeira residência e também durante os ateliês pedagógicos já realizados, que o trabalho seria contaminado por várias fontes e abordagens: os conteúdos da obra literária, outros materiais associados que trariam leituras e visões diferentes do mesmo tema, pontos de vista subjectivos dos criadores sobre as temáticas, e relações com o mundo à nossa volta. Queria ainda desenvolver a improvisação/jogo/dinâmica entre os actores, por um lado, e também questionar o tipo de linguagem/código teatral que iríamos construir especificamente para as características dos temas que estávamos a abordar. Era portanto um trabalho cheio de camadas, linhas directrizes, abordagens, materiais diferentes, em que as palavras *transversalidade* e *contaminação* eram conceitos-chave.

Abordou-se o trabalho por três vias principais:

- 1 - Selecção de excertos da obra com enfoque na personagem de Ivan Fiódorovitch, estudo e análise destes excertos, enquadramento na obra, caracterização das personagens envolvidas, identificação de momentos com características “teatrais”.
- 2 - Relação destes conteúdos com a subjectividade dos criadores; com outros materiais pertinentes (filosóficos, pictóricos, filmicos, teatrais, etc.); e com acontecimentos/situações/questões no mundo actual.
- 3 - Exploração da construção de cenas teatrais partindo não de texto dramático, mas de outros estímulos, e testando diversas possibilidades cénicas no que diz respeito a relação com o espaço teatral, relação com o espectador, relação com o texto e a palavra, relação com a personagem, relação entre ficção e real, etc..



Convite digital para a divulgação da apresentação pública da Residência *Ivan ou a Dúvida: conflito interior, conflito teatral* feito pela comunicação do Teatro Viriato

Trabalho de interpretação

Ao começar uma empreitada destas dimensões com um grupo de actores (criar três espectáculos teatrais a partir da obra *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski), é natural que as primeiras impressões e sentimentos sejam de grande expectativa, receio e sensação de bloqueio. Penso que no início daquelas três semanas em Junho/Julho de 2016 todos nos sentíamos assim. Eu, pessoalmente, sentia. Mas também sentíamos o entusiasmo que se sente diante de um desafio, diante de algo novo, desconhecido, que seremos nós mesmos a trazer à luz com o nosso fazer. Penso ainda que havia bastante confiança por parte do grupo em mim enquanto pessoa responsável por orientar e guiar o trabalho. Ter essa confiança por parte dos actores e dos restantes colaboradores é fundamental para poder levar o trabalho mais longe. Essa confiança nascia do facto de eu ser o mais honesta possível no trabalho e

assumir sem receio as minhas incertezas. Ao mesmo tempo os colaboradores percebiam que eu já estava mergulhada naqueles materiais há bastante tempo, já tinha pensado e trabalhado bastante sobre os temas e já tinha experimentado metodologias nos contextos anteriores (Primeira Residência de Criação — dezembro de 2015; três oficinas pedagógicas — da literatura para o teatro — uma em dezembro 2015, ESEV/Teatro Viriato, duas em abril 2016, ACERT, Tondela e NACO, Carregal do Sal). Havia um método de trabalho, um conjunto de objectivos claros, e condições concretas para o trabalho que nos permitiam avançar com segurança, embora num ambiente de experimentação e de descoberta.

A dramaturgia dos espectáculos criados (e quando me refiro a dramaturgia quero dizer o texto cénico, usado especificamente em cada uma das apresentações públicas realizadas nos processos de criação dos espectáculos), não foi feita num momento anterior ao trabalho com os intérpretes, mas sempre como consequência desse trabalho. O processo de realização dessas dramaturgias (serão considerados quatro guiões, que correspondem a duas apresentações de processo — uma para *Ivan ou a Dúvida* e outra para *Dmitri ou o Pecado* — e outros dois que são os guiões finais dos dois espectáculos) pode resumir-se da seguinte forma:

1º levantamento dos temas/zonas da obra literária que concernem a perspectiva em mãos (trabalho individual feito por mim)

2º selecção de excertos relativos a essas zonas da obra (trabalho individual feito por mim)

3º leitura e análise de excertos (trabalho colectivo feito com toda a equipa criativa)

4º trabalho de improvisação e propostas cénicas a partir dos excertos lidos associados a outros materiais e ideias propostos (trabalho colectivo, orientado por mim)

5º escrita de guião (1º esboço) para espectáculo (trabalho individual feito por mim a partir de todo o material de improvisação e análise feito)

6º ensaios e montagem do espectáculo a partir desse guião, que poderá ser alterado se tal for necessário para a eficácia do espectáculo (trabalho colectivo orientado por mim)

Neste primeiro momento de prática teatral tínhamos ainda de estabelecer uma forma de abordar o trabalho de interpretação.

No capítulo anterior já falámos sobre a especificidade do trabalho dos actores, como o vemos e como pretendemos pô-lo em prática¹⁵. Falámos sobre a importante influência de Peter Brook principalmente no que diz respeito ao jogo, ao trabalho interior, à presença cénica, e à relação entre actores, entre actores e espaço, e entre actores e espectadores. Falámos do rigor da preparação e treino do actor (referindo-nos a Stanislavski, Grotowski e Eugenio Barba). E também da importante relação entre a voz e o texto, referindo-nos muito especificamente a Rogério de Carvalho e Peter Stein.

Importa ainda introduzir uma outra ideia fundamental para o nosso trabalho — a do **actor criador**. Partamos da ideia fundamental de que o actor é um criador. Pode parecer óbvio mas nem sempre o é na prática quotidiana do teatro. O que quer dizer que o actor é um criador? Quer dizer que o actor está a criar (e portanto deve ser criativo) quando propõe uma certa acção em cena; quando escolhe determinadas posturas ou atitudes em cena; quando utiliza a voz com determinadas qualidades (de tom, de intenção, de vibração, de volume, de modelação, etc.); quando direcciona o seu olhar e transforma a expressão desse olhar; quando reage aos outros actores através do modo como os escuta, como os observa, como se relaciona fisicamente com eles; quando dá sentidos novos ao espaço à sua volta, através da forma como o atravessa, ou do ponto onde escolhe parar, ou da posição que decide assumir;

15 Capítulo 1, *Do Teatro — teorias, práticas e experiências*. Neste texto, pp. 71-77.

etc.. Cada gesto, acção, pensamento, som, movimento, emoção, atitude, do actor deve ser assumida dentro desta ideia de que se trata de algo criativo. Porque apenas o actor poderá decidir/agir nesse nível interno e profundo que caracteriza esse mesmo gesto, acção, pensamento, som, etc.. Essa qualidade é individual, única, íntima — é o seu *gesto criativo*. O encenador poderá dirigir de modo mais ou menos controlador, poderá condicionar ao máximo as acções externas do actor, e as circunstâncias da acção cénica, mas nunca será capaz de substituir (ou agir directamente sobre) esse *gesto criativo*, essa qualidade intrínseca que o actor imprime àquilo que faz (ou joga ou representa ou assume ou interpreta...) em cena. Penso que o melhor que o encenador tem a fazer é criar as circunstâncias, estimular e facilitar, provocar esse florescimento do gesto criativo do actor. Dar-lhe espaço, ir à sua procura, permitir-lhe ganhar força e autonomia. Será esse gesto criativo que tornará mais ou menos vivo o espectáculo teatral, em última análise. Seguindo esta ordem de ideias, e voltando ao actor criador, o que queremos dizer com esse termo, é que o actor cria de facto o espectáculo teatral. É por isso que a escrita do guião para os espectáculos do Projecto Karamázov surge depois de pelo menos duas semanas dedicadas à criação por parte dos actores. Nessa fase os actores devem assumir esse papel criador, naturalmente com a orientação do(a) encenador(a), que já delimitou o universo, já forneceu materiais suficientes para servirem de ferramentas de investigação, e continua a trabalhar na orientação do trabalho, ou seja, na direcção para onde a lanterna (ou as picaretas se pensarmos na actividade mineira por exemplo) deve apontar. Mas o trabalho de escavar na montanha, e descobrir os metais preciosos, nessa fase é em grande parte da responsabilidade dos intérpretes. Esta concepção do trabalho nem sempre é assumida (posta em prática) pelos actores. A ideia de autonomia e responsabilidade na criação muitas vezes é passada ao encenador, de modo mais ou menos consciente. O meu trabalho com um grupo de actores começa sempre por tentar definir e clarificar estes pressupostos.

Eu mesma sou actriz, de formação e na prática, e me coloco regularmente nessa posição de trabalhar criativamente com aquelas que são as ferramentas do actor, num contexto que é definido e orientado por outro(s) artista(s), o encenador(a). O que tento fazer nessa situação é colocar toda a minha criatividade, inventividade, sensibilidade artística (e também a minha técnica e experiência) ao serviço do universo artístico desse encenador. Esta relação é complexa, delicada, mas incrivelmente fértil. E o resultado será tão melhor quanto maior for o entendimento e a entrega entre as partes. Muitas vezes é complicado definir esses limites de modo eficaz, saudável e produtivo. Acontece, por exemplo, que o actor não assuma a sua autonomia enquanto criador/autor, e fique simplesmente à espera que lhe sejam atribuídas tarefas a cumprir, perdendo-se assim uma enorme parte do potencial do trabalho artístico teatral. Ou também acontece que o actor tente açambarcar o trabalho do encenador dentro do seu trabalho como intérprete, e em vez de usar toda a sua sensibilidade artística para tentar compreender e enriquecer o universo artístico que lhe está a ser proposto, comece a entrar em conflito com esse universo artístico, levando-o para uma zona completamente diferente (deslocada, que não se identifica). Já me aconteceu ter de lidar com ambas as atitudes por parte de actores com quem estou a trabalhar.

Lidar com um grupo de actores em fase de criação não é tarefa fácil. E é natural que o não seja porque a criação não é tarefa fácil. Estamos às escuras, à procura de algo que não sabemos bem o que é. Estamos sujeitos às diversas pressões e angústias típicas desse momento de procura — sentimo-nos inseguros, duvidamos do valor do que estamos a fazer, ficamos ansiosos e queremos chegar rapidamente a uma zona familiar, queremos ser aceites e respeitados pelos nossos pares, criamos grandes expectativas em relação ao que os outros vão pensar, etc.. Para lidar da melhor forma com tudo isto, precisamos de poder experimentar, de poder falhar, de ser corajosos e arriscar, de não nos rendermos ao caminho mais

fácil e nos acomodarmos; mas também precisamos de ter ideias claras, de ser capazes de tomar decisões, de ter objectivos concretos, de conhecer (o mais profundamente possível) a matéria que estamos a abordar; e ainda precisamos de ser capazes de imprimir alegria no nosso quotidiano de trabalho, de respeitar e apreciar o que cada um traz, de sermos capazes de nos surpreendermos a nós mesmos e aos outros, e de lançar um pouco de loucura e saudável parvoíce para dentro dos nossos dias de trabalho... tantas camadas, tantas perspectivas, tanto *jogo de cintura*.

Penso que é muito difícil definir um método estanque e rígido. O que tenho aprendido, quer com a minha experiência, quer com o que tenho estudado e visto, é que quanto mais rígidos nos tornamos, menos avançamos. Por isso os chamados “mestres” dizem constantemente que aquilo que estão a sugerir nesse momento específico diz respeito à sua experiência até esse momento. E mais tarde são eles mesmos que vão recusar ou corrigir as próprias ideias, porque, usando mais uma vez a filosofia hermética e a lei da *vibração*: “nada está parado, tudo se move, tudo vibra”¹⁶.

O factor humano

Enquanto a teoria teatral se move à volta de *conceitos* e se constrói sobre *ideias* que têm muito mais a ver com questões de interpretação, de significação, de posicionamento em relação a outras ideias apresentadas anteriormente, da capacidade de argumentar e justificar uma determinada visão, apoiando-se numa rede de conhecimentos e conceitos estabelecidos previamente, da apresentação de factos e portanto, se trata em última análise de um trabalho do foro mental (e não do foro das coisas materiais, palpáveis, orgânicas — embora seja inegável que este trabalho tem uma *realidade* e uma *vida* e até digamos uma *mobilidade*); a prática teatral move-se (existe, acontece, desenvolve-se) à volta de pessoas, lugares, períodos de tempo concretos, objectos, estruturas, necessidades técnicas, logísticas, e financeiras muito específicas e concretas. Qualquer encenador com um mínimo de prática na encenação, seja a que nível for (com mais ou menos dinheiro, mais ou menos profissional, com mais ou menos entidades envolvidas, etc.), rapidamente se apercebe que uma das tarefas mais difíceis da encenação (chamemos encenação ao acto complexo de levar um projecto de espectáculo na cabeça ou no papel, até ao momento em que ele se apresenta fisicamente a um público, num determinado contexto) é o trabalho de *gestão humana*. Cada processo se desenvolve em circunstâncias muito específicas, que pela própria natureza do fazer teatral, têm de ser materiais (não se faz teatro na cabeça de alguém, ou se calhar até se pode fazer, mas como disse antes, seria um teatro mental). O teatro tem de se fazer num espaço, num período de tempo, com as pessoas presentes, com os meios presentes. E nem sequer estou a falar do lado de produção, organização e financiamento, que muitas vezes também recai sobre quem encena (como é o caso da produção do Projecto Karamázov, que tem sido levada a cabo por mim, com alguma ajuda em alguns momentos).

Ora quando se começa a ensaiar um espectáculo, por muito bem planeado que o trabalho esteja, vamos ter de aceitar a natureza humana do processo, a imprevisibilidade, as alterações, os incidentes e acidentes, as crises criativas, as crises emocionais, o tempo que não chega para o que imaginámos, o resultado que vai surgindo e que nos leva numa direcção um tanto diferente da que tínhamos previsto...

16 O CAIBALION, Estudo da Filosofia Hermética do Antigo Egito e da Grécia, Autores: Os 7 Iniciados www.gnosisonline.org. p. 7.

Tudo isto faz parte da criação teatral. E aquilo que na teoria aconteceria segundo uma determinada lógica, e determinados pensamentos e tomadas de decisão, de repente tem de obedecer a uma nova lógica que se sobrepõe: a lógica do *factor humano*.

No meu caso concreto, isto nem é visto como um problema porque para mim o teatro assenta grandemente nessa lógica, nesse acontecimento no *aqui e agora*, nesse incluir as pessoas e as suas subjectividades no objecto artístico que está a ser construído. Mas apesar disto há sempre dificuldades que surgem e condicionam o trabalho e que não era possível prever ou simplesmente não é possível contornar. Estas circunstâncias e condicionantes vão intervir fortemente na delineação do nosso objecto artístico. Não há volta a dar. Às vezes a sua influência é maior (no sentido de haver muitas circunstâncias não previstas que devem ser assimiladas e incorporadas no trabalho), outras é menor. Mas todos os espectáculos de teatro são fruto de circunstâncias muito específicas e irrepetíveis que foram vividas por aquele conjunto de pessoas que esteve a fazer esse espectáculo.

No caso desta primeira apresentação pública e da sua preparação que estamos a analisar, as circunstâncias mais assinaláveis foram, por exemplo: uma das actrizes só conseguiu estar presente nas duas últimas semanas de trabalho, o que quer dizer que não contribuiu para muito do material que se experimentou e investigou no início do trabalho. Se ela lá tivesse estado, provavelmente teriam surgido outras ideias, outras improvisações. Um dos actores teve alguns compromissos profissionais durante o processo que o obrigaram a faltar a alguns dias de ensaio. Felizmente esse actor tinha uma grande capacidade de absorção do trabalho e uma incrível autonomia, o que lhe permitiu compensar essas ausências sem dificuldade. Talvez a circunstância que para mim foi mais problemática tenha sido aperceber-me que um dos intérpretes que convidei estava a ter grandes dificuldades em integrar-se e corresponder ao tipo de propostas que eu fazia. Aí está também outra das aprendizagens que se fazem com a experiência: as pessoas reagem de modos diferentes às propostas que lhe são feitas, e para seguir seriamente um caminho de escolha artística é preciso encontrar os colaboradores certos, com quem nos identificamos, e que se identificam connosco e com quem sentimos que podemos percorrer pelo menos uma parte da estrada. Quando acontece uma coisa deste género — um actor que não se identifica ou que por alguma razão não se entrega às propostas, ou simplesmente não faz o seu trabalho, o encenador tem de encontrar soluções. Raramente a melhor solução é pôr o actor fora do projecto, creio. A menos que a situação seja muito grave. Porque fazer isso normalmente implica um desequilíbrio tão grande no processo e na equipa que a maior parte das vezes, com as parcas condições que temos (tempo disponível, dinheiro disponível, datas de estreia a cumprir), essa ruptura acaba por pôr todo o projecto em risco. Antes de chegar a esse ponto o encenador provavelmente vai tentar perceber os motivos daquele comportamento, vai experimentar diferentes soluções para o problema, abordagens novas, estímulos diferentes, vai até alterar ideias sobre a encenação que já tinha bastante seguras, de modo a evitar essa ruptura. Mas qualquer comportamento ou abordagem que o encenador escolha, quando surge um problema deste género, vai ocupar-lhe muito tempo e energias que ele não tinha previsto.

Por isso comecei por dizer que o factor humano é fundamental para o objecto artístico que estamos a criar. Até porque aquilo que acontece durante o período dos ensaios vai estar presente no espectáculo, de forma mais ou menos visível, às vezes tem simplesmente a ver com uma energia estranha que existe entre os actores em cena, uma tensão, ou um desligamento... seja o que for, vai lá estar — “o que está dentro é igual ao que está fora”.

Esse trabalho de lidar com os imprevistos e lidar com as disposições, as emoções, os caprichos, os receios, as inseguranças da equipa de criadores (e em particular dos actores) é uma das tarefas mais exigentes que um encenador tem de enfrentar.

A preparação do actor

Para o actor é muito importante o trabalho de preparação, o treino, a prática, aquilo que lhe permite desenvolver e aperfeiçoar uma presença clara, desperta, intensa e sensível, que pode aplicar em qualquer situação teatral que se lhe apresente. Peter Brook fala dos três elementos que formam a pessoa — pensamento, emoção, corpo — não poderem comportar-se de “qualquer maneira”¹⁷ no teatro. É necessário desenvolver a consciência corporal, a sensibilidade, as potencialidades do nosso corpo. Não se trata de tipificar o corpo do actor (o que infelizmente acontece bastante na concepção generalizada de como deve ser, por exemplo, o corpo do actor ou da actriz de novela), mas de desenvolver e explorar as suas potencialidades. Para isso é importante haver uma prática de trabalho corporal, que quanto mais variada for, melhor. Pode passar por aquecimentos mais dinâmicos onde se deve empregar a velocidade, a variação de ritmos, a possibilidade de usar diferentes posturas, e aumentar a concentração (como por exemplo jogos de dinâmica de grupo que implicam corridas, paragens, mudanças de direcção, etc.). Estes jogos são usados regularmente nos nossos aquecimentos. Utilizamos também a prática do ioga para desenvolver a flexibilidade, a força, a concentração, a energia e a consciência de todo o corpo. Utilizamos exercícios que privilegiam a exploração sensorial do mundo/espaco/pessoas (isolando por exemplo cada um dos sentidos em determinada acção: o tacto, a audição, a visão, o olfacto, o paladar). Desenvolvemos ainda práticas de improvisação e contacto entre os intérpretes, para potenciar a sintonia, a cumplicidade e a capacidade de escuta. Trabalhamos muitas vezes com música, para desenvolvermos a relação com o ritmo, a musicalidade, o movimento, a atenção a todo o corpo. Praticamos ainda exercícios de coordenação, concentração e foco.

Na primeira residência de criação para o espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, a que demos o subtítulo de *conflito interior, conflito teatral* (em Junho/Julho 2016) em que tínhamos um grupo bastante grande de seis intérpretes, o trabalho começou por aí: uma variada gama de exercícios práticos que colocassem os actores numa zona de jogo, dinâmica, cumplicidade, risco e capacidade de exposição.

A par disso, liam-se os excertos previamente seleccionados por mim que eram depois discutidos e analisados. Estávamos a criar familiaridade com a obra: quem são as personagens mais importantes que vamos abordar, como são as relações entre estas personagens, quais os eventos principais que vamos investigar. Falámos da família Karamázov, do pai Fiódor Pavlovitch Karamázov (que é aliás a primeira personagem a ser apresentada no livro), dos três filhos, o primeiro, Dmitri, da primeira mulher de Fiódor, o segundo e o terceiro, Ivan e Aliocha, da segunda mulher de Fiódor. Falámos do filho bastardo Smerdiakov. Falámos da situação complicada que origina a reunião dos três filhos ali na sua cidade natal, depois de terem crescido separadamente — situação que tem a ver com a disputa de Dmitri com o pai a propósito da herança, e também com a rivalidade que surgiu entre eles por causa de uma mulher por quem ambos se apaixonaram (Grúchenka). Estudámos a relação de cada um dos filhos com o pai. E depois entrámos na zona específica das temáticas de Ivan — as suas ideias sobre Deus, o bem e o mal, e o comportamento que o homem pode e deve ter em relação a isso.

17 BROOK, P. *O diabo é o aborrecimento. Conversas sobre teatro*. Tradução Carlos Porto. Edições Asa, Porto, 1993. p. 26.

Processos de criação — a improvisação

Nesta altura foram propostas muitas improvisações de naturezas diferentes para descobrir, encontrar, construir uma forma eficaz para passar desses textos lidos para situações teatrais. Por exemplo, colocaram-se objectos em cena (ou à volta da cena, disponíveis para serem usados), e enquanto um elemento lia em voz alta determinado excerto da obra, todos os outros podiam entrar no espaço cénico, quando quisessem, para realizar alguma acção ou pôr em prática alguma situação que o texto lhes sugerisse. Estas situações podiam levar à intervenção de outros elementos que entravam no jogo proposto e o desenvolviam também, na direcção que entendessem. Quando o jogo se esgotava, ou quando perdia o sentido para algum dos elementos, ele podia simplesmente retirar-se do espaço cénico e continuar a observar de fora. A leitura ia passando de um para outro elemento. Quem lia tinha também espaço de criação, através do modo, da entoação, do ritmo, da dinâmica que usava na leitura. Esta podia parar face a um momento de acção dos intérpretes em cena, por exemplo. Ou podia continuar num outro tom completamente diferente. Podia acelerar ou abrandar. Ou podia impor uma determinada emoção, etc.. Eram improvisações difíceis, porque muito livres e com poucas delimitações no que diz respeito a regras (lugar, tempo, situações concretas, acções específicas, distribuição das personagens, etc.). Eu sabia que eram difíceis e que estava a colocar os actores numa zona de desconforto e vazio, mas era exactamente a partir daí que queria partir. Queria que não fosse pré-definido (por mim) o modo para resolver este problema de *como passar de uma obra literária para uma cena teatral*. Queria que os actores usassem as suas ferramentas (de interpretação, jogo, improvisação, criatividade) para propor esse *modo*. Procurava que determinado excerto da obra fizesse *vibrar* na sensibilidade de cada um uma *correspondência*, desconhecida para mim, que através da tentativa de ser traduzida para uma acção ou situação cénica, nos ajudasse a desenvolver esse código teatral. Assim teríamos, por um lado, a *subjectividade* de cada um a entrar em cena, como elemento de criação para o futuro espectáculo, e também um caminho para a linguagem se tornar mais complexa, com mais possibilidades de leitura. Não queria que fossem apenas as minhas regras a ditar a cena, mas que essas regras nascessem das necessidades e sensibilidades de todos os intervenientes.



Fotografia de ensaio,
Residência de Criação
Ivan ou a Dúvida: conflito
interior, conflito teatral.
Última semana de Junho
de 2016. Sala Estúdio
do Teatro Viriato. Na
fotografia: Nuno Nunes e
Helena da Silva.

Foto © Nuno Rodrigues

Também foram pedidas contribuições individuais para a dramaturgia, nomeadamente, que cada intérprete partilhasse uma sua dúvida existencial profunda. E ainda criação de cenas colectivas, sempre partindo de um excerto à escolha dos intérpretes, em que o objectivo era criar uma situação teatral que pudesse resumir (ou conter, ou simbolizar) essa temática que era proposta.

Por exemplo, foi pedido a cada actor que escolhesse um breve excerto dentro dos já seleccionados (retirados do Livro 5º - "Pró e contra", capítulos III - "Os irmãos conhecem-se", capítulo IV - "A revolta", capítulo V "O Grande Inquisidor"¹⁸). Cada actor deveria propor aos outros actores o excerto que escolhera, explicar o porquê da escolha, e criar com eles uma situação teatral que pudesse expor essa ideia/momento. Entende-se por situação teatral, não uma cena construída a partir de texto, mas uma cena criada a partir duma situação, da relação entre as pessoas, daquilo que elas estão a fazer, das dificuldades que encontram nesse fazer, ou seja, pensar o teatro a partir da acção, da situação, da relação, do espaço.

Uma das cenas que nasceu desta proposta, foi a partir de uma frase no texto em que se falava da existência de Deus ("... se Deus não existisse, era necessário inventá-lo..."). Centrava-se à volta de um prato de cerejas, vermelhas, lindas e apetecíveis. Cinco actores (Helena, Rafaela, Joana, Hugo e João) estavam sentados à mesa. Um outro actor (Nuno) trazia o tal prato cheio de cerejas. Colocava-o em cima da mesa e fazia um discurso aos outros, sobre serem únicos, especiais e insubstituíveis. Dizia estar muito feliz por poder dar-lhes, a cada um, a sua cereja, aquela que melhor os representa e simboliza, aquela que representa a sua presença aqui. Falava-lhes sobre eles se realizarem, cumprirem a sua missão, etc.. Enquanto fazia este discurso (improvisado pelo actor), escolhia uma cereja para cada um e dava-a, dizendo algo como: "esta é a tua cara", ou "esta és mesmo tu". Depois de cada um ter a sua cereja pousada à sua frente em cima da mesa, o actor que as tinha distribuído, deixava o prato cheio no centro da mesa e afastava-se para trás da mesa (ia escrever num papel de cenário que estava colado na parede, com anotações e esquemas sobre o trabalho realizado até esse momento, nos ensaios). Os restantes ficavam na mesa, com a sua cerejinha. Sem saberem muito bem o que era esperado deles, ou o que deviam fazer com a cereja que lhes fora atribuída, e muito menos com todas as cerejas que estavam no prato. Os cinco actores na mesa não usavam muito a palavra, mas mais a relação entre si, os gestos e as acções. A certa altura surgia um conflito entre os actores na mesa (alguém tentava roubar uma cereja, outro opunha-se, por exemplo), e o actor que as distribuíra, apercebia-se e intervinha, voltando à mesa, e admoestando toda a gente em tom autoritário e decepcionado, dizendo coisas do género: "o que é que se está a passar aqui? Joana, senta-te imediatamente! Hugo, tu não tens a tua cereja? Tens ou não? Então porque é que te lamentas? Helena, o que se passa? Não estou a perceber. Falta-vos alguma coisa? Não! Então não percebo qual é o problema!..." etc.. E continuava com a reprimenda, até que a certa altura dizia algo como: "eu vou ter de me ausentar durante uns momentos, espero que isto não se repita e que, quando eu voltar, vocês estejam a fazer o que têm de fazer sem problemas nem conflitos", e saía de cena. Os outros ficavam sozinhos. Começavam a relaxar com a ausência da autoridade, a manifestar as suas posições. Havia o que acreditava cegamente que ele voltaria e que isto era apenas um teste. Havia a que dizia que ele nunca mais ia voltar, e que ainda bem, porque não fazia falta nenhuma. Havia o que aconselhava que era melhor gerir as cerejas na sua ausência, e que ele não se importava de ficar com essa tarefa. Havia a que roubava cerejas sem ninguém notar. Havia a que se tinha apercebido da delícia das cerejas e queria simplesmente *ence-rejar-se à tripa-forra*. Entretanto entrava outra pessoa na cena (no caso da primeira improvisação que os actores propuseram, foi uma estudiosa da área de filosofia que estava a assistir aos nossos ensaios naquela semana, e a quem os actores tinham pedido que fizesse aquela

18 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 234-269.

intervenção), e informava que o director tinha mandado dizer que afinal já não ia voltar. Depois deste acontecimento as posições individuais extremavam-se, os conflitos exacerbavam-se, e diziam-se frases do tipo: “porque é que se estão a comportar assim? Porque é que não conseguem ter respeito pelos outros? Ele vai voltar, de certeza que vai! E depois vocês vão ver.” ou “Vocês têm de se acalmar! Temos de nos entender e gerir isto da melhor maneira. Eu fico com as cerejas e distribuo-as conforme as necessidades.”; “Mas qual é o vosso problema? Ainda bem que ele já se foi embora, já estava farta de regras...” etc.. O conflito crescia até uma das actrizes, que se dedicara exclusivamente a comer, comer, comer, quase com êxtase místico, mantendo-se um pouco à parte da discussão entre os outros, de repente cair no chão inanimada.



Fotografia de cena, apresentação pública de Residência de Criação: *Ivan ou a Dúvida* — conflito interior, conflito teatral. Teatro Viriato, 15 de Julho de 2016. Na fotografia: Rafaela Santos, Helena da Silva, Nuno Nunes, João Miguel Mota, Hugo Sovelas e Joana Pupo.

Foto © Luís Belo

Esta cena/improvisação é um bom exemplo do trabalho de pesquisa feito com os actores, em torno dos três eixos que a nossa metodologia propõe: conteúdo, relação com o conteúdo e código teatral. É uma cena em que o conteúdo da obra se interliga com a subjectividade dos criadores e com uma abordagem cénica experimental, criando uma cena teatral, que aborda a questão da necessidade ou não de Deus.

Esta cena foi retrabalhada mas mantida na sua essência na apresentação pública final desta Residência. O trabalho que se fez teve a ver com: a definição e clarificação dos pontos de vista/personagens; a estrutura da acção (economia, eficácia, ritmo); a utilização de palavra (economia, eficácia, ritmo); a duração total (encontrar o tempo justo); e encontrar uma forma eficaz de fechar a cena (o desmaio da “comedora de cerejas” como final abrupto, que reforça o lado insolúvel do conflito, só se encontrou depois de várias tentativas de resolver a cena através do texto, que se mostraram pouco eficazes). Aquando da apresentação pública a cena ainda continha elementos de improvisação. Parece-me interessante manter um espaço aberto à improvisação dentro de um espectáculo, para permitir aos actores uma zona de risco adicional, um estado de alerta e de criatividade mais aguçado, acentuando o *efémero*, o *irrepetível* e a *presença viva*, características do teatro sobre as quais me interessa trabalhar (e que já foram desenvolvidas anteriormente neste texto¹⁹). Este factor é também um

19 Nomeadamente no Capítulo 1, *Filosofias — filosofar no teatro, “teatrar” na filosofia*, Jorge Dubatti e o teatro como acontecimento. pp. 58-60; e Capítulo 1, *Do Teatro — teorias, práticas e experiências*, Peter Brook. pp. 71-75.

risco para o sucesso do espectáculo — havendo texto improvisado, as palavras que saem da boca dos actores, podem não ser as mais eficazes. Mas faz todo o sentido correr esse risco, quando a perspectiva que se toma na encenação é a de considerar os actores como criadores e parte integrante da criação do espectáculo. Se tivesse havido mais tempo de ensaios teríamos chegado ao ponto em que a cena estaria cristalizada, a sua forma ter-se-ia definido o suficiente para ser fixada no papel (com acções, movimentos, texto, espaço, adereços, etc.). Até chegar a esse momento, há um espaço de indefinição que é útil para encontrar a forma “mais justa possível”, porque acreditamos que essa forma aparece mais facilmente ao actor em cena, quando está no seu elemento, a trabalhar com todos os utensílios indispensáveis ao teatro (o espaço teatral, o jogo, a contracena, a criatividade da interpretação, etc.), do que ao encenador, fora da cena, a “marcar”, ou ao dramaturgo, fora da cena, a “escrever”.

Também sabia que a cena (a sua estrutura e a situação que propunha) era suficientemente clara para funcionar cenicamente e comunicar teatralmente, e que era uma proposta muito eficaz para abordar o tema principal dessa apresentação dentro da linguagem que se estava a experimentar.

O espaço cénico

À medida que o Projecto Karamázov avança vai-se tornando cada vez mais claro que a descoberta da primeira imagem geral do espectáculo, a base a partir do qual todo ele se constrói, está intimamente relacionada com o dispositivo cénico — o espaço, as características desse espaço, a relação entre o espaço e os espectadores, a forma como esse dispositivo é percebido pelo espectador.

Para cada espectáculo, e mais ainda, para cada momento de apresentação pública dos processos, foi muito importante definir (encontrar, descobrir) qual o dispositivo mais justo, que permitia desenvolver com maior clareza e repercussão os temas principais que estávamos a tratar. Nesta área (a que se juntam figurinos e adereços), Ana Limpinho tem sido a minha parceira na realização dos espaços cénicos. Por isso todas as ideias que serão expostas aqui, são discutidas, pensadas, desenvolvidas em conjunto com ela (com a colaboração ainda de Cristóvão Cunha que como responsável pela luz acaba por ter também muita importância na definição do espaço). Reforço mais uma vez a natureza colectiva e transversal da criação teatral. Na primeira residência para a criação de *Ivan ou a Dúvida* esta ideia ainda não era completamente clara, mas a sua semente já estava presente. Eu sabia que era importante encontrar um universo teatral (que inclui espaço, ambientes, atmosferas — luz, som, cenografia, adereços, etc.) que não devia ser ilustrativo nem literal em relação à narrativa de Dostoiévski, mas que devia conter em si a própria visão que nós (criadores teatrais) construíamos dessa narrativa.

Quando na fase inicial dos ensaios dessa primeira residência, usámos um enorme tecido bege claro que cobria o pavimento e se transformava no nosso chão (a nossa base, o nosso terreno, o nosso suporte), era já com a intenção de criar um dispositivo não realista/naturalista que ajudasse a dar uma consistência e uma existência muito concreta e específica a este universo teatral. Ele não devia ser uma coisa reconhecível, como um espaço ilustrativo (um quarto, um restaurante, uma sala de jantar, um jardim...) mas antes um espaço com regras próprias que se ia tornando cada vez mais claro com o desenrolar do espectáculo — que dava sentido e recolhia sentido daquilo que os actores faziam nesse espaço, e de todas as outras coisas que entram em relação com ele.



Fotografia de ensaio.
Residência de Criação
para *Ivan ou a Dúvida*:
conflito interior, conflito
teatral. Última semana
de Junho de 2016, Sala
Estúdio do Teatro Viriato.
Na fotografia: Rafaela
Santos (escondida pelo
pano), João Miguel
Mota, Helena da Silva e
Nuno Nunes (no chão).

Foto © Nuno Rodrigues

Quando o nosso espaço de trabalho mudou, passámos da Sala Estúdio para o Palco do Teatro Viriato (que seria o local onde de facto iria acontecer essa apresentação pública), tornou-se muito mais concreta a relação com o espaço. Veio ao de cima a possibilidade e a vontade de brincar (questionar, repensar) com as convenções teatrais. Ivan é por excelência a personagem que questiona o mundo, que não aceita o mundo tal como lhe é proposto. Pela nossa parte também estava bem clara e presente a vontade de questionar o teatro e as suas convenções em todo o processo. E estas duas visões (na obra literária e na nossa criação teatral) convergiam para uma postura de questionamento também da utilização do espaço. Fazia sentido usar a disposição convencional de palco/plateia do Teatro Viriato? Não, porque Ivan não se colocava na posição convencional, pelo contrário, todo o seu raciocínio é o de pôr em causa as convenções. Por isso decidimos usar o palco ao contrário — colocar os espectadores dentro do palco a olharem para o espectáculo da perspectiva oposta à habitual. O fundo da cena seria a plateia vazia do Teatro Viriato num momento inicial, e a seguir, numa mudança de cena na qual era necessário estreitar o ambiente, torná-lo mais próximo da ideia de “cena doméstica”, fechámos as cortinas da boca de cena e a parte de dentro dessas cortinas passou a ser o nosso fundo de cena. Para depois as voltarmos a abrir numa cena mais metafísica (a cena onde se introduzem os discursos de Ivan sobre o sofrimento dos homens e das crianças, sobre a fé e o arrependimento, etc.) e levamos a acção até às cadeiras da plateia, aos camarotes, e à própria teia do palco.



Fotografia de cena.
Apresentação pública
do resultado da
residência de criação
Ivan ou a Dúvida:
conflito interior, conflito
teatral. Teatro Viriato,
15 de Julho de 2016. Na
fotografia: Hugo Sovelas,
João Miguel Mota e
Nuno Nunes.

Foto © Luís Belo

Esta utilização extremamente livre dos espaços pretendia, como se disse, questionar as convenções habituais (e pôr o espectador na posição de poder ele mesmo questionar), mas também pretendia ter efeitos muito concretos sobre a leitura das cenas específicas que estávamos a tratar. O espaço cénico foi-se construindo/definindo em função das cenas que estávamos a criar e vice-versa.

A dramaturgia

Analisamos agora o guião que foi criado nesse processo de trabalho, que como já vimos, surge em consequência das primeiras semanas de investigação. Vamos avançando passo a passo através de cada uma das cenas para percebermos de onde vieram e como se desenvolveram até este ponto específico onde foram fixadas. Sabemos bem, que também este momento é transitório, não é definitivo nem fechado, como aliás o desenvolvimento do trabalho demonstra. Serve apenas para compreender, através de etapas (*frames*, fotografias, blocos temporais, excertos, etc.), aquilo que é a natureza móvel, ambígua, plena de possibilidades de leitura de um processo de criação artística.

Atrás mostrámos o documento de anotação da estrutura de base para a criação da dramaturgia para *Ivan ou a Dúvida*. Recordemos que nesta primeira residência que estamos a analisar, acabámos por decidir, por razões de tempo, interromper os conteúdos antes da entrada do Grande Inquisidor — o Crime, as Consequências do Crime, e a Explosão da Consciência, foram deixadas para a fase seguinte do processo. Outro aspecto que acabámos por não introduzir nos materiais cénicos desta primeira residência foi a relação entre Ivan Fiódorovitch e Katerina Ivánovna, embora o tivéssemos discutido e estudado. O factor tempo foi essencial para essa escolha — tínhamos 3 semanas ao todo, para trabalho de pesquisa, investigação, improvisação, criação, desenvolvimento de cenas e fixação de uma estrutura final para apresentar publicamente. Para além disso, sendo a Primeira Residência, era importante dedicar algum tempo a contextualizar e analisar a obra no seu todo, o que também consumiu algum do tempo disponível. Excluímos a relação entre Ivan e Katerina

Ivánovna porque os temas principais que nos interessava definir e pesquisar nesta fase eram: estudar aquilo que consideramos o centro da personalidade de Ivan (a sua dúvida constante, o seu questionamento de Deus e do mundo por ele criado, a sua relação com esse mundo e consigo mesmo), explorar o contexto que origina todo o enredo da obra (o núcleo familiar dos Karamázov), e investigar as possibilidades dentro do código teatral que melhor podiam transmitir a nossa visão teatral destas ideias (dispositivos cénicos, relação com espaço, relação com o espectador, etc.).

A primeira cena — Introdução

Para começar interessava-nos criar um contexto que servisse de introdução para os acontecimentos abordados na obra literária mas também para a situação teatral proposta. Por isso a questão “Quem é Ivan?” é fundamental, mas igualmente importante é a questão “quem somos nós em cena?” ou “que cena (espectáculo, situação, universo) é esta?”. Os elementos que serviram de base para esta cena inicial são: na obra *Os Irmãos Karamázov — Livro Primeiro. História de uma Família*.²⁰ — usámos alguns excertos com descrições dos irmãos e da sua relação entre si e com o pai; do *Livro Segundo. Reunião Inoportuna*.²¹ — usámos alguns excertos sobre as ideias dos crentes, descrentes, socialistas cristãos e ateus; do ensaio de Vladimir Laksin sobre Ivan Karamázov²² (presente na versão italiana da obra) *Il Giudizio su Ivan Karamázov*. — usámos também algumas descrições de Ivan e das suas ideias; e por último usámos textos produzidos pelos próprios intérpretes.

Durante o estudo, exploração e improvisação à volta das ideias de contextualização e introdução aos temas também lemos excertos de Nietzsche, por exemplo, a propósito da falta de sentido, da desilusão e do desespero de Ivan:

“... E vi uma grande tristeza espalhar-se sobre os homens. E até os melhores se cansaram das suas obras.

Espalhou-se uma doutrina e uma crença a acompanhava: “Tudo é vazio, tudo é igual, tudo está feito!”

Sem dúvida que fizemos a nossa colheita: mas porque será que todos os nossos frutos se tornaram amarelos e apodreceram? Que terá caído na noite passada da lua má?

Todo o trabalho foi em vão, o nosso vinho tornou-se veneno, o mau-olhado secou os nossos campos e os nossos corações.

Todos nos tornámos secos e se o fogo cai sobre nós, tal como a cinza, desapareceremos desfeitos em pó: de facto cansámos o próprio fogo.

Para nós todas as fontes secaram, até o próprio mar desapareceu. Toda a terra quer rebentar, mas o abismo recusa-se a engolir-nos!

“Ah! Onde poderemos ainda encontrar um mar para que possamos afogar-nos?” — assim se elevam as nossas lamentações sobre os pântanos parados.

Na verdade já nos cansámos em demasia para morrermos; agora velamos e continuamos a viver em covas!”²³

20 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 15-40.

21 Idem, ibidem. p. 73.

22 LAKSIN, V. *Il giudizio su Ivan Karamazov*. Ensaio incluído na obra DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005. pp. XI - XLIII.

23 NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de M. de Campos. Publicações Europa-América. Mem Martins, Setembro 2002. pp. 131-132.

Estávamos a explorar as ideias niilistas a que Ivan está associado, e em particular este desenvolvimento filosófico de Nietzsche que aborda o esvaziamento de sentido dos valores até então vigentes e procura reconstruir um sentido para a existência a partir dessa destruição de valores. Embora saibamos que no romance Ivan não consegue fazer essa reconstrução de sentido, ou pelo menos, fazer com que esse novo sentido que ele propõe ("se Deus não existe tudo é permitido ao homem") sobreviva ao confronto com a sua consciência.

Interessava-nos interrogarmo-nos sobre o nosso próprio posicionamento: de que modo nos colocamos face à questão do sentido da existência. Quais são os valores que nos permitem lidar com essas interrogações? Daí surgiram inquietações como "o que eu faço (a minha profissão, a forma como ocupo o meu tempo) tem valor?"; ou angústias que dizem respeito à solidão de cada indivíduo como condição inultrapassável; ou o medo da morte.

Nesse período também visionámos alguns excertos de filmes de Tarkovski e vídeos sobre o seu cinema²⁴ - interessava-me contaminar o nosso trabalho com a força simbólica do seu cinema e a sua capacidade de criar momentos de coesão e pureza incríveis, mas onde se pressentem as imensas camadas que estão na sua origem. Esse poder de condensação, de transfiguração, de transformação do mundo através de novas realidades que são ao mesmo tempo concretas e simbólicas é para mim uma chave fundamental na compreensão e realização do processo de criação artística.

Análise do guião

IVAN OU A DÚVIDA:

CONFLITO INTERIOR, CONFLITO TEATRAL

Apresentação pública de Residência de Criação

TEXTO CÉNICO

de Sónia Barbosa

NOTA INTRODUTÓRIA

A apresentação foi pensada para ter o público em cima do palco, juntamente com o espaço de cena. A cena é a caixa de palco o mais nua possível (sem panejamentos, varas à vista, maquinaria à vista, directora de cena presente e em cena, portas de palco à vista); o fundo do cenário são as cortinas fechadas do palco, vistas por dentro, ou, quando elas se abrem, o público tem a vista sobre as poltronas da plateia vazia. Em cena temos uma zona que se chamou "zona dos investigadores", à direita, com uma mesa, com os nossos livros de estudo em cima, projector de slides, canetas, cadernos, adereços de cena, objectos usados no aquecimento, etc. Há também nessa zona um enorme papel de cenário colado na parede, que serve de esquema e planificação do processo de trabalho, com as áreas de pesquisa assinaladas (conteúdos, relação com esses conteúdos,

Esta nota introdutória, presente no guião que foi escrito e revisto nessa altura (verão de 2016), contém já de modo muito claro a descrição do espaço cénico (e das suas várias componentes) e também as motivações para essas escolhas no contexto da criação. Penso que não é necessário repetir as mesmas ideias. Verifico três anos mais tarde como esses pressupostos continuam a ser válidos e a terem repercussões no desenvolvimento do trabalho.

24 <https://www.youtube.com/watch?v=ak6rl-j07QU>

experimentação teatral), os títulos das cenas criadas, comentários, tópicos. Ou seja, a zona em que os intérpretes/criadores/pesquisadores se assumem como tal. A intenção é expor a própria pesquisa como parte do resultado/espectáculo que se apresenta ao público.

Na zona central da cena, chamada “zona de jogo”, está uma enorme mesa posta, como se se tratasse de um grande banquete, mas com elementos assumidamente “fingidos” (frutas de plástico, flores de plástico, toalha feita com papel de cenário com furos que imitam um bordado, etc.), e outros elementos reais (comida, pratos, talheres, vodka) jogando num território onde se inclui o “fingimento”, a “teatralidade” e a *realidade, a verdade do nosso quotidiano*. Nessa zona os intérpretes/criadores/pesquisadores assumem o jogo teatral, as personagens, o texto de Dostoiévski.

Os intérpretes usam ainda outros espaços do teatro: a plateia, um camarote, a teia... O objectivo, mais uma vez, é expor o mecanismo teatral, assumir todo o teatro como palco, subverter, experimentar, questionar o “fazer teatro” (onde se faz, que relação se cria com o espectador, explorando o inesperado, envolvendo o espectador num universo onde tudo é possível).

Estamos a experimentar a ideia de que o espaço cénico é uma descoberta, o jogo teatral é uma hipótese, o ambiente criado não é real ou naturalista, é antes uma “zona mental”, onde as características que o definem são as do próprio texto tratado e da nossa visão sobre ele (a dúvida, o questionamento, as reflexões propostas por Ivan, e o impacto que elas têm sobre um código que é o teatral).

O guião que se propõe é apenas uma introdução às temáticas de Ivan. É o lançar dos dados. Ficamos suspensos, à espera de perceber para onde nos levará este atirar de dados (com estes pressupostos tão específicos, que são as ideias de Ivan sobre o mundo). Propomos também a ideia de que os intérpretes/criadores/pesquisadores são eles próprios matéria do espectáculo (ou seja a sua relação com os conteúdos propostos, e o que nasce dessa relação torna-se material dramático). Lançamos ainda as bases para o conflito humano proposto no texto de Dostoiévski, apresentando as personagens centrais e expondo o núcleo do conflito principal da obra: o pai e os três filhos, a relação entre eles, a disputa que está na origem do acontecimento trágico da obra (o assassinato do pai).



Fotografia de cena.
Apresentação pública do
resultado da residência
de criação *Ivan ou a
Dúvida*: conflito interior,
conflito teatral. Teatro
Viriato, 15 de Julho de
2016. Na fotografia: João
Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

O espaço cénico está escuro. As cortinas de cena estão abertas, permitindo ao público vislumbrar a plateia vazia do teatro. A primeira cena acontece enquanto um dos intérpretes manipula um projector de slides com imagens do espaço (planetas, constelações, etc.), que vai iluminando diferentes partes do teatro (o tecto, as poltronas da plateia, os camarotes, a teia, o chão do palco, partes da cenografia, os corpos dos outros actores, etc.). Como se procurássemos criar um espaço de contemplação sobre algo de belo, distante, reconhecível mas misterioso - o espaço, como metáfora do próprio universo interior da alma humana ("o que está em baixo corresponde ao que está em cima", o mais profundo recanto de cada indivíduo, corresponde ao mais universal dos arquétipos...)

O trabalho com o projector de slides começou desde muito cedo no percurso do Projecto Karamázov. Foi um acaso porque descobri, em experiências com os alunos da ESEV, a potencialidade desse instrumento enquanto criador de luz, e a qualidade plástica das projecções de slides que me agrada particularmente. Gosto do barulho do motor que se ouve sempre que se liga o projector, e do barulho do carreto dos slides a correr para mostrar a imagem seguinte. Gosto do feixe de luz que a projecção desenha no espaço. Gosto que o aparelho tenha algo de rústico, antigo, mas ao mesmo tempo possa ser uma forma de trazer projecção de imagens para a cena, sem termos que recorrer ao vídeo. Gosto que a utilização deste aparelho me remeta, por um lado, para uma atmosfera de estudo científico/palestra/conferência "à moda antiga", e por outro, para uma atmosfera de viagem pelas memórias antigas (ver fotografias de família, por exemplo).

Depois tive acesso a uma colecção de imagens com fotografias do universo (estrelas, galáxias, planetas, etc.), que me sugeriam correspondências com a obra do Dostoiévski por ela ser, para mim, como uma exploração do universo infinito da alma humana. Por todos estes motivos o projector de slides foi um elemento sempre presente nas várias Residências de Criação e também nos Encontros Pedagógicos. E a sua utilização em cena foi-se transformando e adequando aos propósitos cénicos que se desenvolviam. Aqui ela aparece como elemento que simboliza a pesquisa ainda presente na dramaturgia que se apresenta ao público (a tal ideia da palestra "à moda antiga"), mas também como elemento criador de luz e imagens. Iniciando assim o processo de "inseminação" de imagens na mente do espectador, que também o coloca na posição de ter que lhes dar algum sentido, pedindo-lhe uma presença activa e consciente enquanto espectador do espectáculo.

CENA 1 — INTRODUÇÃO

NUNO — *(enquanto manipula o projector de slides, iluminando diferentes partes do teatro)* Aliás, sobre o mais velho dos dois irmãos, Ivan, direi apenas que se tornou um adolescente um tanto sorumbático e reservado, embora nada tímido, mas que desde os dez anos percebera que ele e o irmão viviam numa família estranha, da caridade alheia, e que o pai era um sujeito de quem até dava vergonha falar, etc., etc..

RAFAELA — Na alma de Ivan Fiódorovitch, que acredita e não acredita na imortalidade da alma, que ama as pessoas e não as ama, que amaldiçoa a vida e a exalta, parecem viver duas pessoas em constante polémica entre si.

NUNO — Saí para a rua. Era o fim da tarde. Estava ali na zona da Batalha. Era domingo tinha acabado mais um espectáculo. Acabou ali, pronto. Agora passa-se a outro. E o que é que fica? Daquilo que eu faço? E pensei: eu devia ter continuado arquitectura, devia ser arquitecto. Um edifício continua a dialogar com o seu “público”, com o espaço que o rodeia, com as pessoas que entram em contacto com ele, durante anos e anos, décadas... um espectáculo de teatro não... o que fica dele? A memória? Pois... pareceu-me que não me chegava. Se calhar é porque tenho alma de construtor.

HELENA — “Quem acresce o saber, acresce o sofrimento.” Diz um verso do Eclesiastes. Em Ivan Fiódorovitch existe uma amargura sem fim que é quase desespero, porque um homem de “coração elevado” tem de acreditar em qualquer coisa para viver, mas fé - não tem, e não tem onde ir buscá-la.

JOANA — Para que veio então Ivan Fiódorovitch à nossa cidade? Era estranho que um jovem tão culto, tão orgulhoso e ardentemente tão cauteloso, surgisse de repente numa casa tão infamada, a visitar um pai como aquele que o tinha ignorado durante toda a vida. Só mais tarde se esclareceu que viera em parte a pedido e no interesse do irmão mais velho, Dmitri Fiódorovitch, e parecia comportar-se como um mediador e conciliador entre o pai e o irmão mais velho, que na altura estava em grande disputa com o pai e até iniciara uma demanda judicial contra ele.

HUGO — Comecei a pensar nisto com mais clareza, ou seja, a ideia tornou-se realmente palpável para mim depois dum incidente que aconteceu na minha família. Tenho um tio que não tem filhos e que também já perdeu a mulher. As pessoas mais próximas que ele tem, somos nós, eu e a minha família. Começámos a ir visitá-lo todos os sábados, e principalmente depois da morte da minha tia, aquela visita tornou-se num verdadeiro ritual familiar. Um sábado quando lá chegámos,

Esta cena pretende introduzir as temáticas principais que vão ser tratadas nas cenas seguintes: as personagens principais — o pai e os três filhos, mas principalmente Ivan cujas ideias são abordadas em vários discursos, a disputa da família, a curiosidade de Aliocha por Ivan, e os pontos de vista subjectivos e pessoais dos intérpretes sobre as próprias dúvidas existenciais. O ambiente escolhido é propositadamente ambíguo e aberto. Não se define quem é quem, apenas que estas pessoas estão a discutir um caso que interessa a todos. Pretende-se criar a ideia de que tudo o que acontecer a seguir surge da procura destas pessoas tentarem esclarecer as dúvidas que os inquietam em relação a esta história. Estamos a assumir os criadores/investigadores como participantes da própria teatralização — eles querem descobrir alguma coisa, por isso interpretam estas personagens, textos e situações. Aquilo que viria a ser bastante limado e aperfeiçoado no desenvolvimento do processo de *Ivan ou a Dúvida* é a prolixidade do discurso (foi feito um trabalho de contenção, clarificação e condensação muito maior em relação a esta fase do processo). Mas a ideia de uma Introdução que propõe uma abordagem muito específica aos temas continuou a ser usada no resultado final.

bateamos à porta e ninguém atendia, coisa muito estranha, começámos a ouvir uma voz muito débil e baixinha, o meu pai correu a buscar umas chaves a mais que tinha da casa, e quando entrámos encontrámos o meu tio estendido no chão: tinha caído no dia anterior, tinha partido a bacia, não se conseguia levantar, chamou mas a vizinha não o ouviu, não tinha telemóvel... mas o que lhe deu força para não desesperar foi saber que no dia seguinte nós íamos de certeza visitá-lo e o encontrávamos. Um homenzarrão d'um metro e noventa, ali deitado, muito frágil, todo urinado, quase sem sentidos... tenho medo que isto um dia também me possa acontecer a mim...

JOÃO — Repito que esta família se juntou então toda pela primeira vez, e que alguns dos seus membros se viam uns aos outros pela primeira vez nas suas vidas. O filho mais novo, Aleksei Fiódorovitch, tinha um enorme interesse em conhecer o seu irmão Ivan, e embora este já tivesse chegado há cerca de três meses, e se vissem com bastante frequência, não havia maneira de fazerem amizade. Aliocha, de carácter taciturno parecia esperar qualquer coisa, quase como se tivesse vergonha, e o seu irmão Ivan, embora a princípio lhe lançasse uns olhares curiosos, parece que em breve deixou de pensar nele. Uma tão pequena simpatia e curiosidade de Ivan por ele era devida talvez a alguma causa que Aliocha desconhecia. Tinha a constante impressão de que Ivan andava ocupado com alguma coisa íntima e importante, que tinha um objectivo qualquer, talvez muito difícil.

RAFAELA — Um funcionário francês um dia disse-me numa das minhas visitas a Paris: “nós não receamos muito esses socialistas, anarquistas, ateus e revolucionários. Esses nós conhecemo-los e vigiamos todos os seus movimentos. Mas há alguns um tanto especiais, apesar de poucos: esses são cristãos e crentes e ao mesmo tempo socialistas. Esses é que são de temer, esses são uma gente terrível: um socialista cristão é muito mais horrível do que um socialista ateu!” Essas palavras impressionaram-me da tal forma que hoje, aqui convosco, meus senhores, vieram-me à memória.

JOÃO — Eu estou muito confuso. Confesso que não tive muito tempo para pensar nisto. Não sei se isto é uma Dúvida ou uma Angústia. Quer dizer, isto é uma coisa que me angustia sem dúvida. É assim uma espécie de insatisfação, de coisa cá dentro do peito que me está sempre a dizer, “mas não é isto!” “eu quero mais!” “eu não estou a viver o suficiente”, “tenho que fazer mais coisas!” e isto é sempre assim! Aos vinte eu pensava que ia acalmar quando chegasse aos trinta, mas estou quase com quarenta e isto não acalma. Agora rio-me e a coisa parece assim mais ligeira e divertida, mas quando estou sozinho às vezes isto chega quase ao desespero. E eu queria conseguir acalmar um pouco esta ansiedade, quer dizer, aceito esta insatisfação mas gostava que não me causasse tanta angústia porque às vezes é demais, não aguento... então, respondi à pergunta? Será que isto é uma dúvida?

NUNO — Mas fica por resolver a questão que mais importava a Ivan Fiódorovitch e mais atormentava Dostoiévski: Deus e a Imortalidade da alma. Quando os heróis do romance meditam sobre Deus, não se trata dum abstracto interesse teológico. É a questão da vida e da morte de todos, da finalidade e do sentido da vida de quem tenha um mínimo de consciência do seu próprio destino e se eleve acima da inércia do quotidiano: acreditar na imortalidade pessoal, ou então, com gélido horror, aguardar a hora da própria morte como o aniquilamento total, o afundar-se no “não ser”?



Fotografia de cena.
Apresentação pública do
resultado da residência
de criação *Ivan ou a
Dúvida: conflito interior,
conflito teatral*. Teatro
Viriato, 15 de Julho de
2016. Na fotografia: João
Miguel Mota, Hugo
Sovelas, Rafaela Santos,
Helena da Silva e Joana
Pupo.

Foto © Luís Belo

Segunda cena — o texto de Dostoiévski em acção

Nesta segunda cena, mergulhamos completamente na obra. A cena é feita a partir do *Livro Terceiro. Os Lascivos. Capítulo VIII — À volta do conhaque. Capítulo IX — Os lascivos*²⁵. Utilizando grande parte dos diálogos escritos por Dostoiévski. Foi uma parte do romance que lemos e estudámos bastante porque nos permite ter uma visão muito próxima das relações de todo este núcleo familiar disfuncional. Vemos o velho Fiódor em sua casa, onde se revela completamente na sua maneira de ser, nas suas ideias, nos seus comportamentos desregrados. Ficamos a perceber melhor a sua relação com Smerdiakov. Fiódor trata Smerdiakov com uma espécie de utilitarismo evidente. Ele é seu cozinheiro, antes de mais, e por isso trata-o como tal. Mas como também é um tipo curioso, às vezes permite-lhe que se exprima mais livremente, principalmente porque o diverte. Mas não tem problema nenhum em voltar a pô-lo no seu lugar com desprezo e autoritarismo. Se realmente Smerdiakov é seu filho (coisa que ninguém pode provar e que não interessa basicamente a ninguém), Fiódor não parece ter nenhum tipo de sentimento de culpa ou de responsabilização por isso. Provavelmente até acha que já fez muito em aceitá-lo em sua casa, deixar que os criados tomassem conta dele (depois de a mãe dele morrer no parto), e finalmente dar-lhe emprego. Esta relação é interessante para percebermos também a personagem de Smerdiakov, que no entanto, neste momento do trabalho não foi abordada. Ficamos a perceber a relação de Ivan com o velho e de Aliocha com o velho. Ficamos a ter algumas ideias sobre a relação de Ivan e Aliocha que até este momento não se desenvolveu ainda particularmente. E ficamos a conhecer o lado mais violento de Dmitri e a razão para a grande disputa entre pai e filho. E ainda, de modo muito divertido e leve, Dostoiévski aborda mais uma vez a questão da fé vista de diversas perspectivas.

Neste momento as cortinas da boca de cena vão ser fechadas, e a cena concentra-se à volta da grande mesa de banquete. A mesa que nesta cena representa o excesso, o desregramento, a carnalidade assumida pelo pai Fiódor Pávlovitch. E que nos fornece um contexto mais concreto — uma cena à volta da mesa de jantar, uma cena doméstica. Apesar desta abordagem algo naturalista da cena, jogamos ao mesmo tempo com diversos elementos que desconstroem esse naturalismo, como por exemplo, o pai ser interpretado pelas três actrizes, que funcionam em sincronia, ou a cena ser iniciada com as actrizes a fazerem troca de figurinos à vista do público, ou ainda a “coreografia” inicial das

25 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 138-147.

três mulheres, que dançam sincronizadamente, e parodiam os movimentos típicos do “macho latino”. Assumimos assim o jogo teatral à vista do espectador, levando-o connosco para essa atmosfera de “faz-de-conta” onde podemos acrescentar ideias e pontos de vista à cena “naturalista” descrita por Dostoiévski.

Naturalismo? Dramático? Pós-Dramático? — Pequeno aparte sobre conceitos

É importante dizer que a caracterização de “naturalismo” para a obra de Dostoiévski não é completamente justa. Embora tenha havido momentos (em particular a propósito do seu primeiro romance *Gente Pobre*) em que a sua obra foi catalogada pelos seus contemporâneos dentro do género do “realismo social”²⁶, sempre foi evidente que Dostoiévski procurava um estilo completamente novo e original — seu e de mais ninguém — onde a par de descrições profundamente realistas de situações e pessoas, houvesse uma possibilidade de leitura que transportava o leitor para mundos mais subjectivos, interiores, do reino do fantástico por vezes. O seu estilo foi descrito por Vladimir Laksin como “realismo fantástico”²⁷, por Vergílio Ferreira como “romance problema”²⁸ (porque Dostoiévski não *mostra*, antes *interroga*), Bakhtin cunha um novo termo para o caracterizar — “romance polifónico”²⁹, Grossman fala sobre o “romance de diálogo ou discussão”³⁰. Muitos dos estudiosos que se exprimiram sobre a obra de Dostoiévski assumem estar em contradição com visões anteriores, é por isso tarefa árdua encaixá-lo definitivamente numa categoria.

Quando faço esta referência ao realismo/naturalismo no âmbito teatral, refiro-me principalmente àquele tipo de concepção do teatro que veio a tornar-se o centro da oposição entre o teatro dito dramático e o pós-dramático — o teatro que conta uma história assumindo essa ficção como uma realidade em cena, e o teatro que assume a sua própria natureza de fingimento (faz-de-conta, jogo, representação) como parte integrante do espectáculo. Essa grande oposição, que vem sendo discutida desde a teorização dos conceitos de performance e do teatro pós-dramático³¹, é para nós um ponto de controvérsia em que não nos decidimos nem por uma visão nem pela outra. O teatro dramático pode ter elementos do pós-dramático e o contrário também acontece. Como aliás o próprio Hans-Thies Lehmann acaba por assumir em diversos exemplos que cita na tentativa de enumerar os elementos característicos do teatro pós-dramático, como o exemplo do espectáculo “*Hamlet*”, encenado por Eimuntas Nekrosius, sobre o qual diz:

26 FRANK, J. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras, pp. 109-110.

27 LAKSIN, V. *Il giudizio su Ivan Karamazov*. Ensaio incluído na obra DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005. p. XVII.

28 Vergílio Ferreira, in ‘Situação Actual do Romance’, Março, 1964, <http://www.citador.pt/textos/a-importancia-de-dostoevski-na-literatura-vergilio-antonio-ferreira>

29 BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra, 5ª edição revista, GEN, Forense Universitária, p. XV.

30 Idem, ibidem. p. 16. Referência a L. Grossman. *Poética Dostoevskovo*. Moscou, 1925, p. 178.

31 Lehmann discute estas definições no seu “*Teatro pós-dramático*”, no *Prólogo* e no primeiro capítulo: *Drama*. LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Süsskind. Edição Cosac & Naif, 2008. pp. 17-61. E também Srazac se debate com a tentativa de reorganizar esses mesmos conceitos, no capítulo inicial do seu “*Poética do Drama Moderno, Uma Forma Aberta*”: “(...) é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena.” SARRAZAC, J.-P. *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltés*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. Perspectiva, 1ª edição, S. Paulo, 2017. p. XVIII.

“Do ponto de vista metodológico, é importante que tais fenómenos não sejam considerados como expansões — talvez muito originais — do teatro dramático; antes, deve-se reconhecer também nessas encenações dramáticas a novidade de uma linguagem teatral em mutação, não mais dramática.”³²

Parece-nos que Hans-Thies Lehmann tenta separar completamente as duas categorias (dramático e pós-dramático), talvez por necessidade de clareza e de fundamentação para este novo conceito que estava a propôr, quando provavelmente é quase impossível separá-las. E talvez não seja sequer útil. Aquilo que é sem dúvida útil e importante no trabalho de Hans-Thies Lehmann é a sistematização dos conceitos resultantes de um movimento na criação teatral que, sem se preocupar minimamente com os tempos naturais da evolução teórica, explode a cena teatral europeia (as observações referem-se principalmente ao período que vai do final dos anos 60 ao final dos anos 90 do séc. XX, e principalmente na Alemanha, o seu contexto natural de observação e acção³³), inundando-a com uma série de objectos teatrais, propostas teatrais, modos de fazer teatro, para os quais a crítica não tinha ainda ferramentas de análise. Foi este seu trabalho que me permitiu abordar de modo objectivo e sistemático muitos dos conceitos (propostas, metodologias, pensamentos, visões) que eu própria ponho em prática na minha criação. O que contesto é a necessidade de criar esta ruptura em que se afirma que este teatro já não é dramático e vice-versa. Penso que, após a sua tão pormenorizada e cuidada enunciação daqueles que são os elementos pós-dramáticos, é possível perceber que esses elementos podem perfeitamente coexistir com elementos do teatro dramático. Por exemplo quando Lehmann expõe as qualidades do espaço cénico dramático e pós-dramático e usa o *site specific* — a utilização de espaços não teatrais, com características muito próprias, que o espectáculo pretende evidenciar, ou simplesmente aproveitar para contextualizar determinado texto ou objecto teatral — eu consigo imaginar sem dificuldade (até porque já criei um espectáculo onde isto acontecia — “Dentro”, a partir de textos dramáticos de Tchekhov, textos sobre a vida do autor e ainda a utilização de vídeo com testemunhos reais que abordavam a temática da marginalização, que acontecia numa velha casa abandonada no centro histórico de Viseu — Jardins Efêmeros 2014) a possibilidade de um espectáculo que se enquadra nesta ideia de *site specific* mas não deixa de ser dramático (ao propôr uma realidade fictícia, com personagens e acontecimentos que se desenrolam diante do espectador). Este espectáculo teria características do pós-dramático e ao mesmo tempo características do dramático. E é até possível que este espectáculo se baseasse numa lógica interna coerente e bem desenvolvida que conseguisse fazer chegar de modo eficaz esses dois planos ao espectador: a possibilidade de seguir uma história e ao mesmo tempo a possibilidade de ser tocado (abordado, estimulado por propostas de relação com o espaço e os significados da utilização desse espaço que se enquadrariam no pós-dramático). Em que categoria o encaixaríamos então? Mais uma vez, e seguramente devido à natureza do meu trabalho (muito mais ligado à prática do que à teoria), me parece um pouco vão querer absolutizar determinadas categorias, em nome (e talvez só em nome) da possibilidade de as fixar no papel.

A necessidade de categorizar as coisas — que se entende à luz da necessidade de fixarmos e transmitirmos o conhecimento dessas mesmas coisas — pode muitas vezes limitar e falsear a compreensão das mesmas.

32 LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind. Edição Cosac & Naif, 2008. p. 153.

33 LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. *Prólogo*. Tradução Pedro Sússekind. Edição Cosac & Naif, 2008. pp. 4-5.

CENA 2 — À VOLTA DO CONHAQUE

Corte abrupto. Acende-se luz de cena abundante, os intérpretes preparam-se à vista para a próxima cena, colocam música, colocam adereços, vão às suas posições. As três mulheres assumem o jogo de simbiose, iniciando a cena com uma espécie de dança frenética ao som da música, em que a que está ao centro guia os movimentos das outras duas. Estabelecem deste modo o código de jogo para a personagem de Fiódor Pavlovitch que será interpretado pelas três, como um ser tricéfalo.

À volta de uma mesa posta, onde se vêem os restos de um almoço farto, desregrado, e também álcool em abundância. Fiódor bebe conhaque. Ivan e Aliocha estão sentados também à mesa. Fiódor será interpretado pelas três mulheres - Helena, Joana e Rafela, Ivan — Nuno, Aeksei — Hugo, Dmitri — João.

FIODOR (JOANA) — O Smerdiakov agora mete-se aqui sempre à hora do almoço, és tu que o pões curioso. Que fizeste para o fascinar assim?

IVAN (NUNO) — Nada, deu-lhe para me respeitar; é um laçao e um bruto. Carne da vanguarda, aliás, quando chegar o momento.

FIODOR (HELENA) — Da vanguarda?

IVAN (NUNO) — Haverá outros melhores, mas haverá também destes. Os primeiros serão destes, e depois deles, serão os melhores.

FIODOR (RAFAELA) — Pois, ele pensa, pensa, e só o diabo sabe o que ele é capaz de pensar.

IVAN (NUNO) — Acumula ideias.

FIODOR (RAFAELA) — Eu sei que ele me detesta, como detesta toda a gente, mas não rouba, nem é mexeriqueiro, cala-se, não lava a roupa suja fora de casa, faz uns empadões excelentes, e além disso, que vá para o diabo, valerá a pena falar dele?

IVAN (NUNO) — É claro que não vale a pena.

FIODOR (JOANA) — O camponês russo precisa de ser açoitado. Sempre defendi isso. Eu sou a favor das pessoas sensatas. Deixámos de espancar os camponeses por grande sensatez, mas eles continuam a espancar-se uns aos outros. (HELENA) E fazem bem. (JOANA) Com a mesma medida que mediste, com ela serás medido, ou lá como se diz... Em suma, será medido. (HELENA) Mas a Rússia é uma porcaria.

Nesta cena foi a primeira vez (e única até agora) que escolhemos fazer uma interpretação/personificação da personagem de Fiódor Pavlovitch. No espectáculo *Ivan ou a Dúvida* ele deixa de aparecer em cena como personagem e passa apenas a ser referido de diferentes modos. É a sua ausência que define a sua presença. Neste momento arrisquei na construção desta cena por diversos motivos: primeiro porque é uma cena extremamente teatral do romance: a dinâmica dos diálogos, os pontos de vista defendidos, a forma como são defendidos, o desenlace inesperado com a entrada violenta de Dmitri, a vivacidade e colorido de cada personagem, fazem dela uma cena muito apetecível para a teatralização. Segundo: porque naquela fase de experimentação em que ainda não sabia muito bem como seria a distribuição das personagens (acabei por ter de cortar drasticamente o número de intérpretes para a realização do espectáculo), e tinha à minha disposição três mulheres no elenco, pareceu-me muito interessante fazer o *velho porco* e *depravado* ser interpretado por este tríptico de mulheres. Assim pudemos dar ainda mais ironia à sua visão machista e redutora do sexo feminino, pudemos tornar ainda mais grotesca a leitura dessa devassidão, pudemos caricaturar a figura, tornando-a cómica, disforme, exagerada. Era também um belo desafio para as atrizes trabalhar sobre esta dinâmica de grande sintonia, cumplicidade e escuta. Era no fundo uma forma divertida, original e significativa de representar o Pai. A cena funcionou muito bem na apresentação, e apesar de a ideia não poder ter sido levada avante, continuo a achar que foi uma grande descoberta e a reconhecer o seu valor intrínseco.

(RAFAELA) Se soubesses como odeio a Rússia... (HELENA) quer dizer, não a Rússia, mas todos estes vícios... e talvez também a Rússia. (JOANA) *Tout cela c'est de la cochonnerie*. Sabes do que eu gosto? Gosto do espírito.

IVAN (NUNO) — Bebeu mais um copo. Já chega para si.

FIODOR (HELENA) - Espera, ainda bebo mais um e depois outro, e depois acabo. Aliocha, não te zangues por eu ter ofendido hoje o teu superior. A raiva tomou conta de mim. Se há Deus, se Ele existe, nesse caso eu sou culpado e tenho que responder. Mas se Ele não existe, para que servem eles, os teus padres? (RAFAELA) Aliocha, tu acreditas que eu não sou apenas um bobo?

ALIOCHA (HUGO) — Acredito que não é apenas um bobo.

FIODOR (RAFAELA) — E eu acredito que tu acreditas. O Ivan não. O Ivan é altivo...(JOANA) Diz-me, Ivan: Deus existe ou não? Espera, diz a verdade, fala a sério!

IVAN (NUNO) — Não, não existe Deus.

FIODOR (HELENA) — Aliocha, Deus existe?

ALIOCHA (HUGO) — Deus existe.

FIODOR (HELENA) — Ivan, e a imortalidade existe, uma qualquer imortalidade, mesmo pequena, mínima?

IVAN (NUNO) — Também não há imortalidade.

FIODOR (JOANA) — Nenhuma?

IVAN (NUNO) — Nenhuma.

FIODOR (RAFAELA) — Ou seja, zero absoluto, ou alguma coisa? Não pode ser que não haja nada!

IVAN (NUNO) — Zero absoluto.

FIODOR (HELENA) — Aliocha, a imortalidade existe?

ALIOCHA (HUGO) — Existe.

FIODOR (HELENA) — Existe Deus e existe a imortalidade?

ALIOCHA (HUGO) — Deus e a imortalidade. É em Deus que está a imortalidade.

FIODOR (JOANA) — Hum. O mais provável é que o Ivan tenha razão. Meu Deus só de pensar quanta fé o homem depositou, quantas forças em vão pôs nesse sonho! Quem é que faz assim troça do homem?

IVAN (NUNO) — (*rindo*) Deve ser o diabo.

FIODOR (RAFAELA) — E o diabo existe?

IVAN (NUNO) — Não, o diabo também não existe.

FIODOR (HELENA) — Com os diabos, o que faria eu àquele que pela primeira vez inventou Deus! Enforcá-lo num álamo ainda era pouco.

IVAN (NUNO) — Nesse caso não haveria civilização se não tivessem inventado Deus.

FIODOR (JOANA) — Não haveria? Sem Deus?

IVAN (NUNO) — Não. E também não haveria conhaque. E a propósito já chega de conhaque para si.

FIODOR (RAFAELA) — Espera, espera, espera, meu querido, mais um copinho. Eu ofendi o Aliocha. Tu não estás zangado, Aleksei? Meu querido Aleksei, meu pequeno Aleksei!

ALIOCHA (HUGO) — Não, não estou zangado. Eu conheço os seus pensamentos. Tem o coração melhor do que a cabeça.

FIODOR (HELENA) — Tenho o coração melhor que a cabeça? Meu Deus, e quem é que diz isto? Ivan, tu gostas do Aliocha?

IVAN (NUNO) — Gosto.

FIODOR (RAFAELA) — Mas a mim desprezas-me. Vieste a minha casa e desprezas-me na minha própria casa.

IVAN (NUNO) — Pois vou-me embora. O conhaque está a dar conta de si.

FIODOR (JOANA) — Que estás tu a olhar para mim? Os teus olhos fitam-me e dizem: “que fuça de bêbado”. Os teus olhos são desconfiados, são desdenhosos, os teus olhos... (RAFAELA) Vieste cá com alguma fígada. (HELENA) Aqui o Aliocha está a olhar para mim, e os olhos deles brilham. O Aliocha não me despreza.

ALIOCHA (HUGO) — Não se zangue com o meu irmão! Páre de ofendê-lo.

FIODOR (RAFAELA) — (animando-se novamente) Ah, vocês, rapazes! (HELENA) Meus filhos, (JOANA) leitõezinhos, (RAFAELA) para mim... em toda a minha vida nunca houve uma mulher feia, é a minha máxima! (HELENA) Vocês podem lá compreender: têm leite nas veias em vez de sangue, ainda não saíram da casca! (JOANA) Pela minha máxima, em qualquer mulher é possível encontrar algo de extraordinário, que não se encontra em nenhuma outra; (RAFAELA) mas é preciso saber como encontrá-lo e isso é um talento! Para mim não há feiosas: só o facto de ser mulher, já é meio caminho andado... (HELENA) Mas vocês percebem lá isto! À descalça e feia é preciso começar por surpreendê-la: é assim que se deve tratá-la. (JOANA) Surpreendê-la até ao fascínio, até à perturbação, até ela sentir vergonha por este senhor se ter apaixonado por uma pobre e sem graça como ela. (RAFAELA) É uma coisa muito boa que sempre tenha havido e que sempre continue a haver neste mundo plebeus e nobres, (HELENA) e por isso haverá sempre uma lavadora de soalhos e haverá sempre o seu senhor, e isso é afinal tudo o que é necessário para a felicidade nesta vida! (JOANA) Espera... ouve Aliocha, eu surpreendia sempre a tua falecida mãe, (RAFAELA) mas de maneira diferente. (HELENA) Nunca lhe fazia carícias, (JOANA) mas de repente ajoelhava-me diante dela, beijava-lhe os pés e conseguia arrançar-lhe sempre, sempre um risinho solto, sonoro, nervoso, especial. (HELENA) Sabia que os ataques da sua doença começavam normalmente assim, que no dia seguinte começaria a gritar como uma possessa, (RAFAELA) mas para mim aquele risinho ainda que falso era um enlevo. É isso que significa ser capaz de descobrir em tudo a sua graça. (JOANA) Mas juro-te por Deus, Aliocha, que nunca ofendi a minha possessa. (RAFAELA) Só uma vez, logo no primeiro ano: (HELENA) “estás a ver este teu ícone? Tu achas que ele é milagroso, pois eu vou agora cuspir nele na tua presença, e não me acontecerá nada por isso!” (RAFAELA) Quando ela viu aquilo, saltou, ergueu os braços, de repente tapou a cara com as mãos, começou toda a tremer e caiu no chão... (JOANA) Aliocha, Aliocha! O que tens tu?

Aliocha comporta-se da mesma maneira que a mãe na história contada por Fiodor.

FIODOR (HELENA) — Ivan, Ivan! Traz-lhe água depressa. É como ela, tal e qual, como daquela vez a mãe dele! Isto é por causa da mãe dele, por causa da mãe dele...

IVAN (NUNO) — Mas ela era também minha mãe, acho eu, a mãe dele era minha mãe, ou não?!

FIODOR (RAFAELA) — A tua mãe como? Porque dizes isso? De que estás a falar? (JOANA) ... mas então ela... ah, o diabo! Pois ela é também tua mãe! Ah, diabo! (HELENA) Isto foi um eclipse como nunca, desculpa, mas eu pensava, Ivan... Eh Eh Eh!

Ouvem-se ruídos fora, gritos, algo a cair, etc. A porta abre-se repentinamente e Dmitri Fiódorovitch entra na sala.

FIODOR (HELENA) — *(escondendo-se atrás de Ivan)* Ele mata-me, ele mata-me! Não deixes, não deixes!

DMITRI (JOÃO) — Ela está aqui, eu vi-a agora mesmo virar para aqui, mas não a consegui alcançar. Onde está ela? Onde está ela?

Dmitri volta a sair na direcção do interior da casa, levando tudo à sua frente.

FIODOR (RAFAELA) — Segura-o, segura-o! (JOANA) Agarrem-no! (HELENA) Socorro!

Fiodor tenta seguir Dmitri, Aliocha e Ivan alcançam-no e seguram-no.

IVAN (NUNO) — *(furioso)* Para que vai atrás dele? Ele mata-o ali!

FIODOR (HELENA) — Ela deve estar cá. A Grúchenka está cá, ele mesmo diz que a viu correr para aqui...

IVAN (NUNO) — Mas o pai viu que ela não veio!

FIODOR (JOANA) — Mas pode ter entrado pela outra porta!

IVAN (NUNO) — A outra porta está fechada, e a chave está consigo...

Dmitri volta outra vez, percebeu que ela não está mesmo aqui. Fiodor lança-se sobre ele.

FIODOR (RAFAELA) — Segura-o! Ele foi-me roubar dinheiro lá no quarto de dormir!

Dmitri atira o velho ao chão e pontapeia-o na cara, Ivan consegue segurá-lo com a ajuda de Aliocha.

IVAN (NUNO) — Doido, tu mataste-o!

DMITRI (JOÃO) — É o que ele merece! Mas não o matei, ainda não o matei, mas ainda volto e mato-o. Não conseguirão protegê-lo!

ALIOCHA (HUGO) — Dmitri! Vai-te já embora daqui!

DMITRI (JOÃO) — Aleksei! Diz-me tu, eu só acredito em ti: ela esteve aqui ou não esteve?

ALIOCHA (HUGO) — Juro-te que ela não esteve aqui, e ninguém aqui estava à espera dela!

DMITRI (JOÃO) — *(para Fiodor)* Não me arrependo de te fazer sangrar! Tem cuidado, velho, tem cuidado com o teu sonho, porque eu também tenho um sonho! Amaldiçôo-te e renego-te para sempre... *(sai)*

IVAN (NUNO) — Diabos o levem, se eu não o agarrasse era capaz de o matar!

ALIOCHA (HUGO) — Deus o guarde!

IVAN (NUNO) — E porque o há-de guardar? Um réptil devora outro réptil, é o que ambos merecem! (Aliocha estremece) Eu é claro não permitirei que se cometa um crime, como agora não permiti.



Fotografia de cena. Apresentação pública do resultado da residência de criação *Ivan ou a Dúvida*: conflito interior, conflito teatral. Teatro Viriato, 15 de Julho de 2016. Na fotografia: Rafaela Santos, Helena da Silva e Joana Pupo.

Foto © Luís Belo

Terceira cena — Deus e um prato de cerejas

CENA 3 — A PARTILHA DAS CEREJAS, SOBRE A NECESSIDADE DE DEUS E O QUE FAZER NA SUA AUSÊNCIA

Esta cena acontecerá noutra zona do espaço cénico, com a mesa que temos usado nas improvisações, cadeiras, papel de cenário com o esquema de trabalho na parede, e outros adereços necessários (maçãs, cerejas etc.)

Desenvolver a improvisação. Clarificar pontos de vista: o açambarcador, o oportunista, o mais fraco, o conflituoso, o ganancioso, etc. Clarificar a reacção da descoberta da possibilidade de que “o senhor director não volte”: o ateu, o crente, o duvidoso, o revoltado, o aproveitador... etc.

Nesta cena os intérpretes tratam-se pelos nomes próprios. A cena foi criada em improvisação a partir de um excerto do texto de Dostoiévski onde se discute a existência ou

Esta é a cena que descrevemos acima quando explicávamos o trabalho sobre a improvisação no contexto da criação³⁴. Nasceu literalmente de uma improvisação dos intérpretes, e embora trabalhada, foi mantida como tal. Aqui experimentávamos de que forma os conteúdos originais criados em processo de improvisação com os intérpretes podiam articular-se em cena com os conteúdos da obra literária. A ideia era assumir esta fusão entre um espaço de pesquisa e um espaço de teatralização (interpretar as personagens e o texto da obra). As duas realidades — a dos criadores enquanto tal,

³⁴ Neste texto, *Capítulo 2, Processos de criação — a improvisação*, pp. 104-107.

não de Deus³⁵. Os intérpretes fizeram emergir a questão de como as pessoas se comportam quando há uma ordem em vigor, imposta por uma autoridade exterior reconhecida por todos, e quando essa figura exterior se ausenta, o que pode acontecer.

O Nuno traz um prato cheio de cerejas vermelhinhas e apetitosas, distribui uma por cada um dos outros, dizendo-lhes como cada um é especial e como aquela cereja é símbolo disso. Deixa o prato cheio ao alcance de todos mas não diz o que devem fazer com essas cerejas. Depois de tentativas várias de açambarcar cerejas, o Nuno — chamado o sr. Director, admoesta os outros lembrando-lhes que o importante é acreditarem em si próprios e respeitarem os outros, e acaba por ausentar-se. Na sua ausência desenvolvem-se várias dinâmicas de disputa, desacordo, enganar, etc. Acabando a acena abruptamente com o “desmaio” de alguém...

A cena foi apresentada sem texto definido, ainda em modo parcial de improvisação.

e a do objecto criado por eles — coexistem e contaminam-se em cena.

Também é refrescante vermos um espaço normalmente invisível para o público (as laterais do palco, a mesa da directora de cena, as paredes nuas da caixa de palco, uma das saídas de emergência do palco) ser usado como espaço de cena — o teatro também pode acontecer ali, porque o teatro não se define pelo espaço onde acontece, mas antes pela relação dinâmica e significativa que se propõe construir e se constrói com um grupo de pessoas a que chamamos espectadores.

A cena funcionou muito bem na apresentação pública, penso que foi a cena mais apreciada pelo público. Talvez porque a metáfora contida na situação era muito clara e ao mesmo tempo muito irónica. Fazia pensar na questão de um modo divertido e muito actual (sendo nós naturalmente cépticos e cínicos).



Fotografia de cena. Apresentação pública do resultado da residência de criação *Ivan ou a Dúvida*: conflito interior, conflito teatral. Teatro Viriato, 15 de Julho de 2016. Na fotografia: Rafaela Santos, Nuno Nunes, Helena da Silva, João Miguel Mota, Hugo Sovelas e Joana Pupo.

Foto © Luís Belo

35 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Quinto, *Pró e Contra*, Capítulo III, *Os irmãos conhecem-se*. p. 240.

Quarta cena — onde Ivan expõe a sua tese

CENA 4 — OS IRMÃOS CONHECEM-SE

Encontro na taberna. Nesta cena os Ivans e Aliochas vão sendo interpretados por diferentes pessoas, em diferentes lugares. Ao mesmo tempo vão acontecendo cenas que nascem do texto (das situações narradas, das personagens mencionadas, das ideias propostas, etc.) Há uma sobreposição intencional entre o texto da cena (a conversa entre os irmãos Ivan e Aliocha) e situações teatrais surgidas em improvisações a partir desses mesmos excertos. Mais uma vez a ideia é criar planos diferentes que coloquem o espectador num ponto de vista activo, onde tem de fazer associações, criar ligações, relacionar eventos distintos, ou seja, estar numa situação em que tem constantemente de usar o seu livre-arbítrio: escolher, interpretar, tomar decisões sobre o que está a ver.

Ivan e Aliocha sentados à mesa. Ivan come uma maçã (todos os Ivans vão comer uma maçã) e Aliocha come bolachas com doce de ginja (todos os Aliochas vão comer bolachas).

IVAN (JOÃO) — Mando vir para ti uma sopa de peixe ou outra coisa qualquer, não podes viver só de chá.

ALIOCHA (HUGO) — Manda lá vir, estou com fome.

Os outros intérpretes estão na “zona da pesquisa”, observam a cena, iluminam-na com o projector de slides, escrevem coisas no painel da parede, comentam entre si, sem serem ouvidos.

IVAN (JOÃO) — E doce de ginja? Lembras-te como gostava de doce de ginja quando eras pequeno?

ALIOCHA (HUGO) — E tu lembras-te disso? Manda vir também o doce, ainda continuo a gostar.

IVAN (JOÃO) — Lembro-me de tudo, Aliocha. Amanhã vou-me embora e enquanto estava aqui sentado pensava como te poderia encontrar para me despedir de ti, e tu ias a passar.

ALIOCHA (HUGO) — E tinhas muita vontade de me ver?

IVAN (JOÃO) — Muita, quero conhecer-te duma vez por todas e que tu me conheças. E também despedir-me. Vi como tu tens olhado para mim com expectativa estes três meses, coisa que eu não suporto. Mas afinal, aprendi a respeitar-te: um homenzinho que se aguenta firme, pensei. Porque tu és firme, não és? E comecei a gostar do teu olhar

Esta cena teve como base de texto o Livro Quinto. Pró e Contra. Capítulo III — Os irmãos conhecem-se. Capítulo IV — A revolta. Capítulo V — O Grande Inquisidor.³⁶

Aqui se desenvolve a zona central, o coração pulsante, o núcleo da personagem de Ivan e também daquilo que viria a ser o espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. Já falámos várias vezes deste momento e das ideias que Ivan defende durante esta conversa com Aliocha. A questão que aqui ainda estava por resolver era a selecção destas mesmas ideias, ou melhor, a selecção dos melhores exemplos para demonstrar essas ideias. Aqui deixámo-nos alongar e seguir com deleite esta enorme construção mental de Ivan (e claro de Dostoiévski). Se quisermos estruturar a cena por acontecimentos ou temas principais, diremos: primeiro a aproximação dos irmãos, avaliam-se, observam-se, expõem-se aos poucos, à medida que a empatia cresce entre eles (principalmente do lado de Ivan que era sem dúvida quem se tinha mantido mais distante e reservado até ao momento); segundo, as ideias de Ivan sobre Deus e a possibilidade de que ele talvez exista; terceiro, a recusa não de Deus mas do mundo por ele criado; quarto os diversos exemplos das razões porque não aceita este mundo, onde há também espaço para ironizar sobre os costumes europeus do cristianismo evangelizador, burguês e bem-pensante (a selvajaria dos turcos contra os bebés e as suas mães, o caso Richard, os pais que torturam a filha de 5 anos); quinto, a revolta de Ivan contra este mundo e a tentativa de Aliocha o ajudar a aceitá-lo, sexto, a despedida entre os irmãos e a promessa de Ivan. Quando voltámos a esta cena na fase final da preparação do espectáculo,

36 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 234 — 251 / 268-269.

expectante... Parece que gostas de mim, por qualquer razão, não é Aliocha?

ALIOCHA (HUGO) — Gosto. O Dmitri diz a teu respeito: o Ivan é um túmulo. Mas eu digo: o Ivan é um enigma. Mas já comecei a compreender algumas coisas.

IVAN (JOÃO) — Então?

ALIOCHA (HUGO) — Que és um jovem igual a todos os jovens de vinte e três anos, igualmente jovem, fresco e bom rapaz, mas também um rapaz acanhado. Não te ofendi muito?

IVAN (JOÃO) — Pelo contrário, impressionaste-me. Estava aqui a pensar nisso mesmo, que sou um jovem acanhado. E sabes o que mais pensava? Se eu perder a fé na vida, se perder a mulher amada, se deixar de acreditar na ordem das coisas, se me convencer de que tudo é um caos desordenado, maldito e talvez demoníaco, se me atingirem todos os horrores da decepção humana... mesmo assim continuarei a querer viver, e uma vez que levei essa taça à boca, não me afastarei dela enquanto a não tiver esvaziado! Tenho perguntado a mim mesmo: haverá no mundo um desespero capaz de vencer em mim esta sede de viver, frenética e indecorosa? E cheguei à conclusão de que não existe. Alguns fedelhos tísicos e moralistas, especialmente poetas, chamam muitas vezes infame a esta minha sede de viver. Ela é em parte um traço característico dos Karamázov, isso é verdade, mas porque há-de ela ser infame? Quero viver, e vivo. Nem que seja contra a lógica. Posso não acreditar na lógica das coisas, mas gosto das folhinhas pegajosas que rebentam na primavera, do céu azul, gosto de algumas pessoas, e não sei porquê gosto de alguns feitos da humanidade.

Os outros intervêm com música muito alta, entram na zona teatral, trazem a festa, a dança, gritos, euforia, a "paixão pela vida". Interação com Ivan e Aliocha, que reagem. Voltam a sair repentinamente.

IVAN (JOÃO) — Aí está a tua sopa. Come e que te faça bom proveito; aqui, cozinham muito bem. Não há aqui inteligência, nem lógica, aqui ama-se com as entranhas, com as primeiras forças juvenis... Compreendes alguma coisa deste meu palavreado, ou não, Aliocha?

ALIOCHA (HUGO) — Compreendo até muito bem, Ivan: queremos amar com o interior, com as entranhas. Disseste isso muito bem, e estou muito contente por queres tanto viver. Acho que toda a gente deve amar a vida primeiro que tudo.

IVAN (JOÃO) — Amar mais a vida do que o sentido da vida?

tivemos de ser bem mais drásticos na escolha dos excertos, por uma questão de economia e eficácia teatral. Outra coisa que deixámos ainda em aberto foi a resolução definitiva da distribuição das personagens. Aqui assumimos um código (que voltaria a ser usado no espectáculo *Dmitri ou o Pecado*) em que o que se mantém fixo é o ponto de vista, mas este é passado, transmitido, de actor em actor, de modo que o mesmo ponto de vista é apresentado (defendido, vivido, argumentado) por seis intérpretes diferentes. Mais uma vez estamos a privilegiar as ideias defendidas na obra em relação à narrativa das personagens e do que lhes acontece. Deste modo pudemos também experimentar o que cada um dos seis intérpretes traz de seu para cada uma destas perspectivas — as correspondências subjectivas que cada pessoa pode encontrar quando os conteúdos propostos são de tal modo profundos que se tornam universais.

A utilização dos espaços aqui voltou a transformar-se. Tínhamos começado com o vislumbre do teatro visto ao contrário (do palco para a plateia), onde as imagens do projector de slides com constelações, cometas e planetas, nos faziam pensar na exploração do espaço infinito, enquanto iluminavam detalhes da arquitectura do interior do teatro. Tínhamos passado para uma zona fechada com um fundo vermelho, uma mesa desproporcionalmente grande e cheia de iguarias coloridas e apetecíveis mas também falsas e plásticas. Tínhamos olhado para a lateral do palco, normalmente escondida, por ser local de passagem, de arrumos, de funções técnicas, e visto que ali também se pode fazer teatro. E finalmente voltávamos a abrir a boca de cena do palco e todo o espaço entrava de novo em jogo. Havia acção na mesa do banquete, no espaço da plateia, nos camarotes da plateia e até na passagem superior de acesso à teia do palco. Este facto de a cena ir saltando de actor em actor e de espaço em espaço (usando distâncias e pontos de vista muito diferentes) dava a sensação

ALIOCHA (HUGO) — Certamente, amá-la antes da lógica, como tu dizes, e só depois compreender o sentido. Metade da tua tarefa está feita: gostas de viver. Agora só precisas de fazer a segunda metade e estrarás salvo.

IVAN (JOÃO)— Vejo que estás inspirado. Gosto muito dessas *professions de foi* por parte de ... noviços como tu. És um homem firme, Aleksei. É verdade que vais deixar o mosteiro?

ALIOCHA (HUGO) — É verdade. O meu mestre manda-me para o mundo.

IVAN (JOÃO) — Portanto ainda nos voltaremos a encontrar no mundo quando eu começar a largar a minha taça. O pai não quer largar a sua taça até aos setenta ou mesmo até aos oitenta, ele mesmo o disse, e muito a sério, embora seja um palhaço.

ALIOCHA (HUGO) — Mas vais-te mesmo embora assim tão depressa?

IVAN (JOÃO) — Vou.

ALIOCHA (HUGO) — O que vai acontecer com o Dmitri e o pai? Como é que isso vai acabar?

Mudam os jogadores: Ivan passa a ser interpretado pela Joana, Aliocha pela Helena. Cena ainda na mesa de banquete, na outra ponta. Ficam os três homens em cena, juntamente com Joana e Helena, servem de contraponto, intervêm com algumas acções que se relacionam directamente com o que está a acontecer entre as duas. Rafaela sai.

IVAN (JOANA) — E tu continuas com essa lengalenga! O que tenho eu a ver com isso? Serei guarda do meu irmão Dmitri? É a resposta de Caim a Deus sobre o irmão assassinado, não é? Estás a pensar nisso neste momento? Mas com os diabos, eu não posso ficar aqui a vigiá-los! Aliocha, vou mandar vir champanhe, bebamos pela minha liberdade. Se soubesses como estou contente!

ALIOCHA (HELENA) — Não, irmão, é melhor não bebermos. Então vais-te mesmo embora amanhã de manhã?

IVAN (JOANA) — E tu, por que razão estás tão preocupado por eu me ir embora? Sabe Deus quanto tempo ainda temos, tu e eu, antes da partida. Uma eternidade, uma imortalidade!

ALIOCHA (HELENA) — Se te vais embora amanhã, que eternidade é essa?

IVAN (JOANA)— E que nos importa isso a nós? De qualquer modo conseguiremos falar das nossas coisas, daquilo para que viemos aqui, não é? Porque andaste tu, todos estes três

que aquelas vozes falavam dentro da nossa cabeça, que estavam por todo o lado e nos podiam surpreender a qualquer momento. Esta utilização de todo o teatro tornou possível uma outra ideia de encenação que queríamos pôr em prática: a da sobreposição de acontecimentos. Enquanto um diálogo acontece num camarote lá muito ao fundo em relação ao espectador que está sentado numa cadeira no palco, uma outra cena sem palavras está a acontecer á volta da mesa do banquete em cima do palco, e o espectador tem de as aceitar e ordenar e dar sentido na sua percepção. Tem de escolher para qual deve olhar, ou se deve olhar para as duas alternadamente, e o que tem uma a ver com a outra na sua perspectiva. Estamos a pedir uma participação mais activa do espectador, a convidá-lo pelo menos a essa participação. Estas cenas paralelas que iam acontecendo à medida que o diálogo entre Ivan e Aliocha era assumido por uma das duplas de actores, nasceram de improvisações feitas no período inicial de investigação que encontraram uma forma natural de se encaixarem (os temas eram os mesmos), como aquela a que chamámos “a tortura da maçã” cujo tema era a volúpia da violência. Outra como a chamada “jogo de crianças” que acontecia ao mesmo tempo que o diálogo de Ivan e Aliocha se passava no banco do piano, interpretado por Helena e Rafaela, foi criada já com o propósito de contrastar com esse momento do diálogo. Era uma forma de mantermos a possibilidade de fazer entrar mais vezes as ideias e pontos de vista subjectivos dos criadores.

meses a olhar para mim com tanta expectativa? Para me perguntar: “Qual é a tua fé? Ou não tens fé nenhuma?” É ou não é verdade, Aleksei Fiódorovitch?



Fotografia de cena.
Apresentação pública do
resultado da residência
de criação *Ivan ou a
Dúvida*: conflito interior,
conflito teatral. Teatro
Viriato, 15 de Julho de
2016. Na fotografia:
Hugo Sovelas, Nuno
Nunes e Joana Pupo.

Foto © Luís Belo

ALIOCHA (HELENA) — Talvez seja assim. Tu não te estás a rir de mim agora, meu irmão?

IVAN (JOANA) — A rir-me, eu? Aliocha, eu sou um jovem russo como tu, só não sou noviço. E o que fazem os rapazes russos? Por exemplo quando se encontram assim, numa taberna fedorenta e se sentam a um canto? De que vão eles falar? Das questões universais, só pode ser: Deus existe, a imortalidade existe? E os que não acreditam em Deus, falarão do socialismo do anarquismo, da transformação de toda a humanidade segundo um novo padrão, o que no fundo é a mesma coisa, vista por outro ângulo. Não é assim?

ALIOCHA (HELENA) — Sim, para os verdadeiros russos as questões são: se existe Deus e se existe a imortalidade, ou como dizes tu, as mesmas questões vistas de outro ângulo. São essas as primeiras questões, e é assim que deve ser.

IVAN (JOANA) — Quero fazer amizade contigo, Aliocha, porque não tenho amigos e quero experimentar ter um. Bem, imagina que eu talvez até aceite Deus, isso para ti é inesperado, não?

ALIOCHA (HELENA) — Sim, é claro, se agora não estiveres a brincar.

IVAN (JOANA) — A brincar. Isso foi ontem lá na cela do ancião que disseram que eu estava a brincar. Sabes, meu caro, no séc XVIII houve um velho pecador que afirmou que se não existisse Deus era preciso inventá-lo, *s'il n'existait pas Dieu il faudrait l'inventer*. E de facto o homem inventou Deus. E o estranho e admirável não seria que Deus existisse, o admirável é que essa ideia, a ideia da necessidade de Deus, possa ter entrado na cabeça dum animal tão selvagem e tão mau como o homem, de tal modo ela é santa, comovente, sábia e honrosa para o homem. Quanto a mim, há muito que decidi não pensar nisto: foi o homem que criou Deus ou Deus que criou o homem? E não me vou pôr aqui a enunciar todos os axiomas modernos, porque há aqui muitas questões impróprias para uma mente criada apenas com a noção das três dimensões, e declaro de modo simples e directo, que admito a existência de Deus. Aceito a sua sabedoria e o seu objectivo, que para nós é absolutamente desconhecido; acredito na ordem, no sentido da vida, acredito na eterna harmonia, em que supostamente todos nos uniremos um dia, acredito no Verbo para o qual tende o universo, e assim por diante, assim

por diante até ao infinito. Parece que já estou no bom caminho, não? Pois então imagina que no fim de contas eu não aceito esse mundo de Deus, não o admito de maneira nenhuma. Não é Deus que eu não aceito, compreende-me bem, é o mundo por ele criado.

ALIOCHA (HELENA) — Explicas-me porque não aceitas o mundo?

IVAN (JOANA) — É claro que explico, não é segredo, era aí que eu queria chegar. Meu irmãozinho, não pretendo corromper-te nem abalar os teus princípios, mas queria talvez curar-me por teu intermédio. Queria falar do sofrimento da humanidade em geral, mas o melhor é ficarmos apenas pelo sofrimento das crianças.

Mudam os intérpretes: Ivan — Rafaela, Aliocha — João. Aparecem inesperadamente na teia do palco, por cima das cabeças do público, lá no alto. Cá em baixo na mesa as acções continuam. Joana fica caída no chão. Nuno e Helena comem com voracidade na mesa do banquete. Hugo desaparece.

IVAN (RAFAELA) — Tu gostas de crianças, Aliocha? Sei que gostas, e compreenderás por que razão agora só quero falar delas. Se elas também sofrem horivelmente neste mundo, é naturalmente por culpa dos pais, são castigadas pelos pais que comeram a maçã... mas este raciocínio é já de outro mundo, incompreensível para o coração humano aqui na terra. Um inocente não pode sofrer por outro, e ainda por cima um inocente destes! Por vezes fala-se da crueldade “animalesca” dos homens, mas isso é uma terrível ofensa para os animais: o animal nunca pode ser tão cruel como o homem, tão artisticamente cruel. O tigre apenas morde, rasga e é só isso que sabe fazer. Nunca lhe passaria pela cabeça pregar as vítimas pelas orelhas durante uma noite. A propósito, esses turcos torturavam com volúpia também as crianças, desde arrancá-las com o punhal do ventre das mães, até atirar ao ar crianças de peito e apanhá-las com a ponta da baioneta diante dos olhos da mãe. Diante dos olhos da mãe constituía aliás o prazer principal. Mas houve uma cena que me impressionou fortemente. Uma criança de peito nos braços da mãe trémula, à volta os turcos que irromperam pela casa. Fantasiam um divertimento: acariciam o bebé, riem-se para o fazer rir, o que conseguem, o bebé ri-se. Nesse momento um turco aponta-lhe a pistola a pouca distância do rosto. O bebé ri-se alegremente, estende as mãozinhas para agarrar a pistola, e de repente o artista puxa o gatilho mesmo na cara e despedaça-lhe a cabeça. Artístico, não é verdade? A propósito, diz-se que os turcos gostam muito de doces.

ALIOCHA (JOÃO) — Irmão, para quê tudo isso?

IVAN (RAFAELA) — Penso que, se o diabo não existe e portanto foi o homem que o criou, criou-o à sua imagem e semelhança.

ALIOCHA (JOÃO) — Nesse caso, tal como criou Deus.

IVAN (RAFAELA) — Tens uma maneira espantosa de virar as palavras, como diz Polónio no Hamlet. Apanhaste-me na palavra, está bem, fico contente. É bonito o teu Deus, se o homem o criou à sua imagem e semelhança. Perguntas-me porquê tudo isto? Sou um coleccionador de certos factos. Os turcos, é claro, fazem parte da colecção, mas tenho também algumas coisinhas nacionais que são até melhores do que as turcas.

Mudam os intérpretes: Ivan — Hugo, Aliocha — Nuno. Hugo aparece num dos camarotes na plateia, lá ao fundo bem longe do público. Nuno vai juntar-se a ele. À volta da mesa do banquete cria-se a cena da tortura da maçã (a partir da improvisação feita pelos intérpretes com a temática: a volúpia da crueldade), interpretada pela Helena, Joana, Rafaela e João, criando um primeiro plano de situação física sem palavras, com o texto a acontecer num plano mais distante.

IVAN (HUGO) — Entre nós usam-se mais os espancamentos, a vara e o chicote; pregar alguém pelas orelhas, é impensável, afinal sempre somos europeus. Mas parece que no estrangeiro agora já não açoitam. Purificaram os costumes, mas em compensação há outros casos também puramente nacionais

deles. Tenho uma brochura encantadora traduzida do francês, de como há apenas cinco anos, em Genebra, executaram um facínora assassino chamado Richard, um rapaz de apenas 23 anos que ao que parece se arrependeu e se converteu ao cristianismo mesmo diante do cadafalso. Este Richard era filho ilegítimo de alguém e foi oferecido ainda bebé a uns pastores suíços que o criaram para o trabalho. Cresceu entre eles como um animalzinho selvagem: os pastores não lhe ensinaram nada. Pelo contrário, aos sete anos já o mandavam guardar o gado, à chuva e ao frio, quase sem roupa e quase sem lhe darem de comer. O próprio Richard conta que durante esses anos ansiava por comer nem que fosse a mistela que davam aos porcos, mas nem isso lhe davam e batiam-lhe se ele a roubava aos porcos. E assim passou toda a infância e a juventude, até que cresceu e, ao ficar forte, foi ele mesmo roubar. O selvagem começou a ganhar dinheiro e a trabalhar em Genebra, bebia tudo o que ganhava, vivia como um monstro e acabou por roubar e matar um velho qualquer. Apanharam-no, julgaram-no e condenaram-no à morte.



Fotografia de cena.
Apresentação pública do
resultado da residência
Ivan ou a Dúvida:
conflito interior, conflito
teatral. Teatro Viriato,
15 de Julho de 2016. Na
fotografia: Hugo Sovelas,
Nuno Nunes (ao fundo),
Helena da Silva, Joana
Pupo, João Miguel Mota
e Rafaela Santos.

Foto © Luís Belo

(continuação) E eis que na prisão logo o rodearam os padres e membros de diversas confrarias cristãs, damas caridosas, etc. Ensinaram-no a ler e a escrever na prisão, explicaram-lhe o Evangelho, doutrinarão-no, persuadiram-no, pressionaram-no e por fim ele próprio confessou solenemente o seu crime. Converteu-se, escreveu ao tribunal dizendo que era um facínora e que por fim tinha conseguido que Deus o iluminasse e lhe enviasse a bem-aventurança. Toda a gente em Genebra se emocionou, toda a Genebra filantrópica e beata. Todos se precipitaram para a prisão, abraçam e beijam Richard: “És nosso irmão, desceu sobre ti a bem-aventurança!” e o próprio Richard chora enternecidamente “Sim, desceu sobre mim a bem-aventurança! Dantes alegrava-me com a comida dos porcos, mas agora desceu sobre mim a bem-aventurança, morro no Senhor!” “Sim, sim, Richard, morre no Senhor, tu derramaste sangue e deves morrer no Senhor. Embora não sejas culpado de não ter conhecido o Senhor quando invejavas a comida dos porcos e te espancavam por lhes roubares a comida (o que fazias era muito mau, porque não se deve roubar), derramaste sangue e deves morrer”. E chega o último dia “Este é o mais feliz dos meus dias, vou ao encontro do Senhor!” — “Sim” — gritam os padres, os juizes, as damas caridosas — “este é o teu dia mais feliz pois vais ao encontro do Senhor!” E chegam ao cadafalso “Morre irmão, morre no Senhor, pois também sobre ti desceu a bem-aventurança!” E lá arrastaram o irmão Richard, coberto de beijos dos outros irmãos, deitaram-no na guilhotina e cortaram-lhe também fraternalmente a cabeça, porque também sobre ela descera a bem-aventurança. Isto é mesmo característico.

Mudam os intérpretes: Ivan — Helena, Aliocha — Rafaela. Elas vão para o piano de cauda que sempre esteve à esquerda do palco, coberto com a sua lona (faz parte dos materiais do teatro e por isso está ali, coberto, como parte do espaço cénico), levantam parte da cobertura e sentam-se no banco. Entretanto na mesa do banquete ficaram o João e a Joana a finalizar a tortura da maçã, cortando violentamente a maçã aos pedaços com um facalhão que bate na tábua de modo ensurdecedor. Nuno desce para o palco. Rafaela começa a tocar algumas notas no piano. Durante o texto Hugo, Nuno e João, fazem um jogo de crianças — as escondidas, entre o camarote e o palco, acabando com uma corrida pela plateia.

IVAN (HELENA) — Mas sobre crianças tenho coisas ainda melhores. O pai e a mãe de uma menina de cinco anos, “gente respeitável da função pública, instruída e bem-educada”, começaram a odiar a filha. Há na humanidade pessoas com uma particularidade especial: o amor pela tortura de crianças, mas só de crianças. Em cada pessoa há, é claro, uma fera oculta, a fera da raiva, a fera da excitação voluptuosa com os gritos da vítima torturada, uma fera sem controlo, que partiu a corrente. Estes pais instruídos desta pobre menina de cinco anos submetiam-na a todas as sevícias possíveis. Espancavam-na, chicoteavam-na, davam-lhe pontapés. Por fim chegaram ao máximo requinte: no tempo frio, com gelo, fechavam-na toda a noite na retrete, porque ela de noite não pedia para lá ir, e por isso besuntavam-lhe o rosto com as próprias fezes, e era a mãe, a própria mãe que a obrigava! E essa mãe podia dormir, quando à noite se ouviam os soluços da pobre criança, fechada num lugar imundo! Compreendes isto, que um pequeno ser, que ainda nem consegue ter consciência daquilo que se passa com ela, à noite num lugar imundo, no escuro e ao frio, a bater com o seu punho minúsculo no peito exausto e a chorar lágrimas sangrentas e submissas ao “nosso Senhor” para que a defenda? Compreendes este absurdo, compreendes para que é necessário, para que foi criado este absurdo? Dizem que sem ele o homem não conheceria o bem e o mal. Pois todo o mundo do conhecimento não vale nesse caso as lágrimas de uma criança ao “nosso Senhor”. Estou a atormentar-te, Aliocha, parece que não estás em ti. Eu paro, se quiseres.

ALIOCHA (RAFAELA) — Não faz mal, eu também quero sofrer.

Mudam os intérpretes: Ivan — Nuno, Aliocha — Joana. Nuno, Hugo e João entram de fora do palco pela porta lateral. Joana já lá estava na zona de pesquisa. Rafaela e Helena ficam no banco do piano durante toda a próxima cena. João e Hugo manipulam o carrinho da aparelhagem de música, aproximando-se por vezes dos intérpretes que jogam a cena, intervindo com faixas musicais em momentos específicos, que cortam a dinâmica, ou a intensificam... Joana e Nuno jogam no primeiríssimo plano muito perto do público, em pé.

IVAN (NUNO) — Ouve, eu só falo das crianças para tornar o caso mais evidente. É de propósito que não digo uma palavra sobre as restantes lágrimas humanas, de que toda a terra está saturada desde a crosta até ao centro, e reduzo assim o tema. Sou um percevejo e não consigo compreender por que razão tudo está assim organizado. Quer dizer que a culpa é das próprias pessoas: foi-lhes dado o paraíso, elas quiseram a liberdade e roubaram o fogo do céu, sabendo que seriam infelizes, e portanto não há que ter pena delas. Eu sei, segundo a minha mente terrena euclidiana que o sofrimento existe, que não há culpados, que as coisas decorrem simplesmente umas das outras, que tudo flui e se equilibra: mas isto é apenas um disparate euclidiano, não posso concordar em viver de acordo com ele! Que me importa que não haja culpados e que eu saiba isso... preciso da punição, porque senão acabo comigo. E punição não algures no infinito e sabe-se lá quando, mas aqui, na terra, e que eu próprio a veja. Quero estar presente quando todos ficarem de repente a saber porque tudo foi assim. Mas há as crianças, e que posso eu fazer quanto a elas? Ouve: se todos devem sofrer para com o sofrimento adquirirem a harmonia eterna, o que têm as crianças a ver com isso? Diz-me por favor. É completamente incompreensível porque devem também elas sofrer. A suprema harmonia não vale uma só lágrima daquela criança torturada que batia com o pequeno punho no peito. Não vale porque essas lágrimas ficaram sem expiação. Elas devem ser expiadas, de outro modo, não pode haver harmonia. Mas como, expiá-las com o quê? Não quero a harmonia; por amor à humanidade não a quero. Antes quero ficar ao lado dos sofrimentos não vingados. Além disso, puseram um preço demasiado alto à

harmonia, não está ao nosso alcance pagar tanto pela entrada. E por isso apresso-me a devolver o meu bilhete. Não é que não aceite Deus, Aliocha, apenas lhe devolvo o bilhete, com todo o respeito.

ALIOCHA (JOANA) — Isso é revolta! E as folhinhas viscosas, e o céu azul, a mulher amada, os feitos da humanidade? Como vais tu viver, como vais amá-los? Com esse inferno no peito e na cabeça como é possível? Ou então matas-te, não aguentas!

IVAN (NUNO) — Há uma força que aguenta tudo!

ALIOCHA (JOANA) — Que força?

IVAN (NUNO) — A força dos Karamázov... A força da baixeza karamazoviana.

ALIOCHA (JOANA) — Isso é afundar-se na depravação, sufocar a alma na corrupção, não é?

IVAN (NUNO) — Talvez isso também... mas até aos trinta anos talvez consiga escapar, e depois...

ALIOCHA (JOANA) — Como é que escapas? Com que meios? Isso é impossível, com as tuas ideias.

IVAN (NUNO) — Mais uma vez, à maneira dos Karamázov.

ALIOCHA (JOANA) — Quer dizer que “tudo é permitido”? Tudo é permitido, não é, não é?

IVAN (NUNO) — Ah, foste buscar essa palavrinha de ontem? Sim, talvez: “tudo é permitido”, uma vez que a palavra já foi proferida. Não a renego. Pensava que te tinha ao menos a ti neste mundo, mas agora vejo que também no teu coração não há lugar para mim, meu querido eremita. Não renego a fórmula “tudo é permitido”. E daí vais rejeitar-me por isso, vais, vais?

ALIOCHA BEIJA-O SUAVEMENTE NOS LÁBIOS.

IVAN (NUNO) — Plágio literário! Roubaste isso do meu poema! Mas obrigado. Levanta-te Aliocha, vamos, são horas, para mim e para ti. Ouve, se na verdade eu for capaz de amar as folhinhas viscosas, hei-de amá-las apenas lembrando-me de ti. Basta-me que tu existas algures por aí, e ainda não perderei a vontade de viver. Isto é bastante para ti? Se quiseses, toma isto como uma declaração de amor. Mas agora vais para a direita e eu vou para a esquerda... e basta, estás a ouvir, basta. Não me digas nem mais uma palavra sobre estes temas. Peço-te formalmente. E sobre o nosso irmão Dmitri, peço-te também que não me voltes a falar dele nunca mais. Está tudo esgotado, já tudo foi dito, não é? Uma promessa: quando quiser atirar a taça ao chão, virei falar contigo uma vez mais, onde quer que eu esteja... nem que tenha de vir da América. Virei de propósito, será muito interessante olhar para ti nessa altura: como serás tu então? Vês, é uma promessa bastante solene. Adeus, dá-me mais um beijo, assim mesmo, e vai...

Última cena — um final aberto

CENA 5 — DESFECHO SUSPENSO

Os intérpretes começam a limpar e a arrumar o espaço cénico (entretanto durante a cena, foram esmagadas bolachas, torturadas maçãs, espalhados objectos vários, etc.), enquanto se ouve uma música saída da aparelhagem móvel no palco (aliás todas as músicas que se ouviram foram colocadas e tiradas à vista do público pelos intérpretes nesta aparelhagem). Arrumam o espaço cénico como se se tratasse do final do ensaio, e se preparassem para continuar no dia seguinte. Levam os seus textos e guiões pousados na mesa da pesquisa. Despedem-se da directora de cena que sempre esteve no seu posto à vista do público, saem, cortando a música à saída. O público fica ainda por momentos com a última imagem do fim de festa (a mesa do banquete, com os restos de comida, as cadeiras viradas ao contrário em cima da mesa, etc). Escuro.

FIM.

Acabar assim uma apresentação pública, quando o conflito acaba de ser lançado, e estamos agora (nós espectadores) à espera de perceber como se vai resolver toda esta luta interior, é difícil para o público. Ficamos no melhor dos casos com água na boca, como se costuma dizer. Ou no pior dos casos, a sentirmo-nos defraudados. Mas fraude não havia, uma vez que os espectadores convidados sabiam exactamente do que se tratava: uma apresentação pública de resultado de residência, relativa ao processo de criação do espectáculo *Ivan ou a Dúvida* que só iria estrear no ano seguinte em Fevereiro de 2017. As pessoas tinham sido convidadas também para fazerem parte de um momento do processo de criação onde o objectivo era partilhar ideias com os espectadores e ouvir também as suas reacções (que foi o que aconteceu na conversa com o público a seguir à apresentação). Sabendo nós que este final era uma interrupção que pedia desenvolvimento, a forma como decidimos fechar este momento de partilha com o público, foi assumindo exactamente a qualidade de ensaio e processo no trabalho. Os actores arrumam o espaço de ensaio que fica no entanto com tudo montado para poderem no dia seguinte continuar o trabalho. Penso que, embora no que respeite aos conteúdos a interrupção continue a ser sentida como brusca, no que respeita à forma este final proporciona um fecho mental que pode de algum modo apaziguar o nosso quase inevitável desejo de encontrar uma lógica e um significado para as coisas. Para mim também, enquanto encenadora, este cuidado em encontrar uma cena que conclua (ou permita fechar) este universo aberto era uma necessidade. No fundo, cada um destes momentos de partilha com o público ao longo do processo teve uma identidade e uma qualidade autónoma que permitiam na minha opinião assistir a estas apresentações e senti-las como um objecto fechado e que vale por si mesmo.



Fotografia de cena.
Apresentação pública do
resultado da residência
Ivan ou a Dúvida:
conflito interior, conflito
teatral. Teatro Viriato,
15 de Julho de 2016. Na
fotografia: Nuno Nunes,
Rafaela Santos, Helena
da Silva e João Miguel
Mota.

Foto © Luís Belo

Luz, música e figurinos

Cristóvão Cunha é um parceiro fundamental neste processo, em todos os sentidos. É o meu parceiro na vida pessoal, e nesse sentido a sua presença e apoio são transversais e constantes. Mas também é parceiro profissional: na área da produção e organização das actividades artísticas e pedagógicas que temos desenvolvido no Projecto Karamázov (dirigimos em conjunto a Associação Artística Ritual de Domingo, entidade promotora destas actividades); na direcção técnica dos projectos; e criativamente no desenho de luz. Tê-lo a colaborar connosco na criação de luz para as apresentações públicas do Projecto Karamázov tem sido um grande privilégio. Para além da sua enorme experiência na criação de luzes para espectáculos de dança e teatro (já colaborou com criadores como Paulo Ribeiro, Madalena Victorino, Circolando, Victor Hugo Pontes, Miguel Castro Caldas, Teatro do Vestido, La Ribot com o Grupo Dançando com a Diferença, entre muitos outros), e na direcção técnica de projectos de grandes dimensões, é também um experimentador incansável da sua área criativa, estando constantemente à procura de inovações e novas inspirações para o seu trabalho. Por isso quando coloco a iluminação dos espectáculos nas suas mãos faço-o com toda a confiança e dando-lhe “carta branca”. Sei que ele é muito sensível às possibilidades dramáticas da luz e consegue ler a partir do trabalho de ensaios e dramaturgia em curso as atmosferas para onde o espectáculo aponta. E geralmente quando podemos finalmente testar as luzes (coisa que normalmente só acontece na última semana de ensaios), as suas propostas não só completam o trabalho cénico, como lhe dão novas dimensões. Também nesta apresentação o trabalho de luz que ele fez foi surpreendentemente rico e profundo. Tivemos também a sorte de estar a trabalhar no Teatro Viriato, com todas as suas condições, material e equipa técnica à disposição (que são muito boas!). Mas se é verdade que não se fazem omeletas sem ovos, também é verdade que não basta ter condições e meios, é preciso saber o que fazer com eles. Os ambientes de luz nesta apresentação permitem viajar entre tons e situações muito diferentes, que é também a proposta dramática — dar

grandes saltos de situação para situação. Mas os pormenores das cores usadas (o âmbar para a cena de família entre pai e filhos, e os vários tons de azul para as cenas entre os irmãos), ou a luz picada sobre a mesa durante a discussão inicial entre os investigadores que lhe dá um efeito de estar à deriva no universo, ou a luz que salpica zonas da plateia de modo ténue mas que nos faz sentir a presença daqueles lugares vazios, ou simplesmente as torres de chão com os projectores colocados em espiral que criam uma sensação de dinâmica na percepção do espectador, ou os três candeeiros de tecto suspensos sobre a mesa que completam o quadro doméstico mas de qualquer modo também nos fazem viajar para os laboratórios científicos dos anos sessenta dos filmes de Tarkovski — tudo isso torna o seu trabalho realmente especial.

A música utilizada nesta apresentação teve um papel bastante utilitário, não tendo sido completamente desenvolvido (ou mesmo pensado de modo aprofundado) o seu potencial estético. A música é usada muitas vezes durante os ensaios para desenvolver determinadas dinâmicas, apoiar o trabalho dos actores, estimular alguns estados emocionais ou leituras dos acontecimentos. É uma ferramenta útil para a criação. Mas naturalmente a música em cena é muito mais do que isso — tem uma importância fundamental na caracterização das atmosferas criadas, tem um peso estético grande para a percepção do espectáculo como um todo. Nesta primeira residência para a criação de *Ivan ou a Dúvida* trabalhamos sem apoio profissional específico na área da música (no momento seguinte de criação a música Ana Bento entrou a fazer parte da equipa, permitindo-nos realizar um trabalho completamente diferente nessa área).

Como referi nesta apresentação a música teve um papel mais utilitário do que estético, tendo servido principalmente para marcar passagens entre cenas e para imprimir uma determinada qualidade ou tom à cena em questão. Mas fez-se uma descoberta importante que acabou por ser levada para a fase seguinte do trabalho e marcar uma abordagem muito específica para a utilização da música em cena. Mais uma vez essa descoberta surgiu das circunstâncias concretas do trabalho de ensaio. No palco do Teatro Viriato existe uma aparelhagem de som móvel (colocada numa espécie de pequeno armário/estante com rodas) que é usada principalmente por motivos práticos durante os ensaios (para que não seja necessário ter alguém sempre na mesa de som que fica ao fundo da plateia, a mudar músicas, parar, arrancar, subir e baixar o som). O que acontece normalmente é que quando a música do espectáculo está definida é preparada para ser operada a partir dessa mesa de som e a aparelhagem móvel de palco sai de cena. Mas para nós, que estávamos a testar uma série de mecanismos em que o jogo teatral fosse exposto abertamente aos espectadores, a possibilidade de serem os próprios actores a colocarem a música em cena, à vista, e a poderem inclusivamente manipulá-la à vista (mudar de música, andar para a frente e para trás na música, baixar e subir o volume, e até mesmo deslocar a fonte de onde vem a música — deslocando a aparelhagem móvel), encaixava perfeitamente nesse tipo de mecanismo. Essa ideia é particularmente desenvolvida na última parte da cena “os irmãos conhecem-se” onde os actores Hugo Sovelas e João Miguel Mota participam no diálogo que está a ser interpretado nesse momento pelos actores Nuno Nunes e Joana Pupo com intervenções musicais para interromper, sublinhar ou ironizar sobre determinados momentos. Este modo de fazer a música entrar em cena, inclusivamente através deste objecto específico (a aparelhagem móvel do Teatro Viriato) foi mantido no espectáculo *Ivan ou a Dúvida*.

Os figurinos usados nesta apresentação indicam também a zona de *processo de criação*. São reconhecíveis como roupa de trabalho, normalmente usada pelos intérpretes durante os ensaios. Apesar de isso ter sido mantido como um sinal que caracteriza um determinado

universo para os espectadores, não deixaram de ser minimamente pensados e cuidados pela nossa cenógrafa e figurinista Ana Limpinho. Pensados nas suas cores e nas suas formas de modo a manter essa lógica de roupa de ensaio mas também a criar alguma harmonia com os corpos, os objectos e os ambientes em cena.

Vídeo 2



Registo de vídeo da
Apresentação Pública da
Residência de Criação
para *Ivan ou a Dúvida*.
Julho 2016, Teatro
Viriato.

Vídeo © Teatro Viriato —
Arquivo/Registo



Uma visão crítica do todo

Façamos agora um esforço de distanciamento para nos debruçarmos sobre o objecto teatral resultante desta fase do trabalho, olhando-o externamente, com o máximo de objectividade possível. Conhecemos o contexto da sua criação em profundidade, e sabemos de antemão onde estão as suas fragilidades e o porquê delas. Mas tal como temos vindo a defender, o objecto teatral é um objecto artístico, cujo valor deve ser intrínseco e passível de ser apreciado e apreendido por si mesmo.

É também uma operação fundamental para o trabalho que estou a realizar a nível académico, ser capaz dessa observação exterior e o mais objectiva possível.

Para me reaproximar desse objecto posso visionar a gravação de vídeo dessa apresentação (sabendo que aquilo que fica registado no vídeo não corresponde à experiência concreta do evento teatral), junto-lhe o alcance da minha memória desse evento (marcada pelo tempo decorrido e por todas as experiências entretanto vivenciadas, em particular as do desenvolvimento deste espectáculo). Mas mais do que isso, serei espectadora de mim mesma. Há factores que decorrem da liberdade de criação, das opções orgânicas que vão sendo feitas, de resultados parciais a que se chega e que naturalmente não podem ser ignorados nesta fase de distanciamento crítico. Mas esse distanciamento consiste em suspender a acção de justificar as escolhas para isolar o objecto/apresentação e vê-lo por si mesmo, à luz de tudo o que se sabe, mas do ponto de vista do espectador. Suspender o elo da afectividade anterior

e posterior àquele momento, servindo-me apenas da afectividade que concerne o momento isolado do espectáculo. Não é tarefa fácil, mas estou convencida que será também muito útil na evolução da minha prática enquanto criadora/encenadora.

No seu todo o objecto provoca o interesse do espectador, que o vai mantendo, embora com altos e baixos: momentos onde a relação se intensifica, e outros onde o espectador se perde um pouco, talvez baralhado pela quantidade e diversidade de acontecimentos e informação. Esteticamente é apelativo, bem defendido (nas dimensões da utilização do espaço, da luz, do texto, das dinâmicas). Não aborrece, porque tem propostas estimulantes a vários níveis e a dinâmica de evolução e transformação dessas propostas é suficientemente forte para não facilitar no espectador a possibilidade de se desligar. Há no entanto diversos pontos a melhorar e que sugerem reflexão.

A primeira cena não está bem resolvida dramaturgicamente: o texto é demasiado rarefeito e sem ligações entre as partes; demasiados pontos de vista são trazidos para cena sem se dar a possibilidade ao público de os entender. Mesmo que se mantivesse a ideia da fragmentação de argumentos e pontos de vista seria importante aprofundar, ou dar dimensão a cada um de modo a que o espectador conseguisse mais facilmente criar uma relação com o que está a acontecer. Parece-me que a ideia da discussão entre investigadores, que mistura pontos de vista subjectivos sobre as temáticas, memórias pessoais e ideias sobre as personagens, podia funcionar se fosse tornada mais consequente: quem são estes investigadores? Que tipo de discussão é esta? O que pretendem eles descobrir com ela? Ou ainda que fosse uma espécie de excerto de uma discussão (no fundo era essa a ideia — algo que já estava a acontecer antes e provavelmente vai continuar depois), o texto devia ser melhor conseguido. Parece-me uma ideia que tem valor para o trabalho futuro porque levanta a questão do ponto de vista sobre a obra de Dostoiévski, e a definição de que tipo de universo é este criado em cena; mas na sua concretização específica para esta apresentação fica mal resolvida. É interessante a imagem das pessoas à volta da mesa numa espécie de penumbra misteriosa; é interessante a projecção de imagens sobre os corpos e sobre os objectos (que no entanto no vídeo se torna demasiado imperceptível). Mas também essa mistura de dois códigos — reunião de pessoas à volta de uma mesa e projecção de imagens em movimento pelo espaço — poderia ser mais clarificada, coerente, consequente. O caminho para a resolução destes problemas é identificar o que é mais importante e eficaz para desenvolver o código teatral que serve o propósito perseguido: contar a perspectiva de Ivan na obra, mas partindo de um ponto de vista muito específico (o nosso de criadores). No desenvolvimento posterior do trabalho identificámos a presença desse ponto de vista externo como algo que lança a proposta/situação inicial do espectáculo, mas sem entrarmos numa caracterização demasiado específica dessa pessoa/personagem que representa esse ponto de vista. Focámo-nos na ideia de evidenciar esse *olhar* e na ideia de clarificar (a nível de informação dada ao público) a situação de partida para Ivan poder lançar a sua tese (o contexto familiar, os traços gerais do enredo). Isto é, reduzimos a quantidade de informação e de possibilidades abertas, tentando apenas criar o contexto necessário para pôr em movimento o acontecimento teatral. A relação com a utilização da projecção de slides (que esteticamente continuava a interessar-nos) ganhou também uma função dramática dentro do contexto desta situação inicial, deixando de ter apenas uma função estética pouco fundamentada.

A cena de família com o pai e os dois filhos funciona no que diz respeito à dramaturgia (o texto é interessante, dinâmico, com momentos cómicos e também momentos de tensão). Poderia ser melhorada na interpretação — há algum desequilíbrio na qualidade, eficácia e estilo de interpretação entre os actores. O jogo entre as mulheres podia ser levado bem mais longe, nas diversas formas de sincronia, oposição, contraste, dinâmica e sequencialidade. Foi

apenas esboçado, e embora a ideia funcione, para ter realmente uma presença e desenvolvimento completos em cena, deveria ser trabalhada tecnicamente e no detalhe. A questão do “estilo” é algo que tenho vindo a desenvolver com os actores com quem tenho trabalhado, no sentido de criar uma coerência e *organicidade* entre todos. Pretende-se que o trabalho dos intérpretes esteja numa zona de grande concretismo — relação com o que o rodeia, e também consigo mesmo. Tudo o que é artificial na voz — com entoações teatrais, ou colocação das vozes em zonas inaturais em relação à situação; ou no corpo — movimentos excessivos, posturas rígidas e não naturais, imediatamente nos retira da zona de relação concreta e “sem truques” que todo o dispositivo teatral comunica. Quando falo de *natural* (no corpo ou na voz) não quero dizer *quotidiano* — *da vida de todos os dias*, mas antes natural no sentido de uma relação orgânica com o que está a acontecer naquele preciso momento (e não uma relação deslocada, construída, fingida, que alguns intérpretes têm como hábito de cena, ou modo de protecção, ou comportamentos automatizados). Neste sentido o trabalho precisava de ser desenvolvido — sentia na apresentação essas diferentes posturas em relação ao jogo teatral.

A cena da partilha das cerejas penso que funcionou muito bem, apesar de ser improvisada (ou talvez por ser improvisada) — sentia-se mais ligação entre os intérpretes, mais *organicidade* nas acções e mesmo no texto. A sua dramaturgia, estrutura e tempos foram muito bem geridos.

A longa cena entre os dois irmãos teve a qualidade de nos manter ligados a este longo discurso principalmente pelo facto de haver variações (no espaço, na pessoa que o emite, no contexto que se cria à volta). Mas perde-se a dimensão pessoal do problema, ou seja o foco fica no espectador e naquilo que estes relatos podem provocar nele, e menos no Ivan e na origem de todos estes relatos — escapa-nos essa luta interior angustiante que é o motor do grande conflito da perspectiva de Ivan Karamázov. Como pode um homem só aguentar com o peso destas ideias? Até onde será capaz de as levar sem se perder? Mas é muito interessante a utilização do espaço — a surpresa para o público, o sentir-se rodeado por todos os lados, as diferentes texturas vocais que essa distância obriga. E no que diz respeito às interpretações individuais dos actores é ao longo dessa cena que aparecem os melhores momentos de interpretação (em que os actores podem ir mais fundo e têm mais espaço para “brilhar”). Distingo em particular a cena da conversão do jovem criminoso Richard, interpretada por Hugo Sovelas no camarote, e a cena final da revolta de Ivan interpretada por Nuno Nunes.

Há outra coisa importantíssima que dificulta o fluir e a *organicidade* da apresentação que tem a ver com a linguagem — demasiado rebuscada, demasiado literária. É um daqueles casos em que ser demasiado fiel ao autor causa danos ao espectáculo. Era notoriamente necessária uma actualização e simplificação da linguagem, que a tornasse mais oral e adequada à cena. Esse trabalho foi apurado na fase seguinte da preparação do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*.³⁷

No todo aquilo que eu apontaria como o principal desequilíbrio é a fragmentação excessiva. Havia demasiadas ideias a serem experimentadas o que tornava o objecto teatral um pouco mais frágil na sua consistência. Apesar de, como disse no início, a apresentação ter sido capaz de se auto-sustentar e a coerência das ligações entre esses fragmentos terem mantido o espectador ligado e interessado.

Penso que a qualidade do objecto está também ligada a essa mesma característica de fragmentação — sente-se que é um objecto em questionamento, que é vivo, curioso, que faz perguntas, que está em movimento, que *está a experimentar*.

37 Neste texto, Capítulo 2: *Análise do guião final do espectáculo Ivan ou a Dúvida*, pp. 164-206.

E tendo em conta que é o resultado de uma residência de criação para um processo ainda no início, e que isso é assumido perante os espectadores, penso que a sua consistência e acabamento são bastante louváveis.

Acrescento ainda que na conversa que tivemos com os espectadores no final da apresentação recebemos muitos *feedbacks* positivos. Em geral as pessoas tinham apreciado a dinâmica de experimentação e a qualidade inovadora e surpreendente das várias propostas. Tinham apreciado a ideia de que Dostoiévski podia ser abordado de uma forma tão actual, tão subjectiva e com tanta liberdade. Tinham apreciado as questões levantadas pelo texto. As críticas tinham a ver com a percepção de demasiada fragmentação nas escolhas e linguagem (a falta de foco), com algum desequilíbrio no nível das interpretações dos actores e com a sensação de falta de desfecho (que no entanto era entendida e aceite, dadas as características daquele momento e fase do processo). Trocaram-se ideias sobre os dispositivos cénicos, sobre a abordagem ao texto e às personagens, sobre a ideia de o próprio processo de trabalho ser considerado uma parte possível do resultado, sobre o questionamento das convenções teatrais. No geral os espectadores ficaram com a tal “água na boca”: a vontade de ver para onde o processo evoluiria³⁸.



Fotografia de cena.
Apresentação pública do
resultado da residência
Ivan ou a Dúvida:
conflito interior, conflito
teatral. Teatro Viriato,
15 de Julho de 2016. Na
fotografia: Nuno Nunes e
Joana Pupo.

Foto © Luís Belo

38 No vídeo da apresentação está registada essa conversa.

2.2. — Segunda parte

Ivan ou a Dúvida — ensaios e estreia do espectáculo

As actividades, depois da apresentação em Julho de 2016 do primeiro momento de experimentação artística para o desenvolvimento do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, continuaram com uma oficina de três dias, realizada na Fundação Lapa do Lobo em novembro, e principalmente com uma angustiante procura de financiamento para a estreia do espectáculo.

Aqui está outro tema ainda pouco abordado ao longo destas páginas, mas que representa uma parte fundamental do trabalho de criação artística profissional.

Voltamos à natureza colectiva e concreta (material, física, palpável) do *fazer teatro*. Uma pessoa sozinha, ao computador, munida de umas dezenas de livros e de acesso à internet, como eu estou agora, pode escrever uma tese de doutoramento, mas não pode fazer um espectáculo de teatro.

Produção, financiamento e outros obstáculos

No verão de 2016 concorri aos Apoios Pontuais da DGArtes para obter financiamento para a fase final de ensaios, estreia e digressão de *Ivan ou a Dúvida*. Em outubro saíram os resultados e o nosso projecto não foi apoiado. Nessa altura tínhamos o compromisso com o Teatro Viriato para estreiar no dia 4 de Fevereiro de 2017, dentro do modelo de colaboração denominado “Espaço Aberto”, em que o Teatro garantia espaço (para parte dos ensaios e estreia), condições técnicas, apoio logístico e de produção, comunicação e divulgação, mas não estava previsto apoio financeiro. Até esse momento eu tinha perspectivado um elenco de seis intérpretes (que tinham participado na residência de Julho), embora ainda não tivesse feito escolhas definitivas em relação a distribuição de personagens ou até mesmo à escolha de quais as personagens da obra que iriam ter presença no espectáculo. E como, segundo o meu método de trabalho, a própria dramaturgia final seria definida a partir do trabalho com os actores em ensaio, está claro que, caso eu tivesse tido o apoio da DGArtes, o espectáculo *Ivan ou a Dúvida* teria sido uma outra coisa completamente diferente.

“O tempo é uma das circunstâncias mais fortes no processo criativo, parece-me. A sua passagem, a sua acção. A falta dele, o excesso dele, a pressão dele.

Obstáculos à nossa pesquisa. Falava-se disso na última aula com o professor José Camões. Ora aqui está um obstáculo: a falta de financiamento para prosseguir com as fases planeadas. O teatro para se fazer precisa mesmo de dinheiro. Não é preciso muito, mas é preciso o que é preciso. E se a minha investigação para o doutoramento assenta num projecto prático em vias de realização, se não se consegue avançar com o processo, como continuar a investigação?

Pronto. É preciso pensar em alternativas.

E lá vamos nós mais uma vez meter as mãos à cabeça, arregaçar as mangas, dar voltas ao miolo,

espremer a cachimónia para encontrar formas de avançar. Não se pode parar. Parar é matar o projecto. Pelo menos o projecto como se queria que fosse: um projecto de pesquisa e criação teatral.”³⁹

Mas a falta de financiamento obrigava a tomar decisões drásticas. Por um lado não queria deixar escapar a possibilidade de estreiar o espectáculo no Teatro Viriato, por outro, sem outras fontes de financiamento era completamente inviável: os actores eram todos de fora de Viseu, profissionais, a quem era necessário garantir condições mínimas, de remuneração e alojamento. Também por essa altura (Outubro 2016), tive de lidar com um outro contra-tempo de peso: o actor Nuno Nunes, que estava previsto ser o principal responsável pelo trabalho de interpretação sobre a personagem de Ivan, vê-se obrigado a aceitar uma outra proposta de trabalho, que coincide com o mesmo período, uma vez que a nossa produção estava ainda sem garantias de financiamento. Entretanto surge mais uma candidatura, desta vez o apoio é do Município de Viseu, denominado Programa de Apoio Directo à Cultura e Criatividade - Viseu Terceiro, um apoio a que já tinha concorrido no ano anterior para a realização da residência de Julho, e que me tinha sido atribuído. Preparo mais uma candidatura mas desta vez, redimensiono o projecto para apenas três actores (só homens), o que me obrigaria à partida a excluir o ponto de vista feminino no espectáculo, mas que me parecia ainda assim uma escolha possível que me permitiria abordar as questões essenciais de Ivan. As circunstâncias concretas começavam a interferir com as escolhas artísticas. Entretanto são feitos todos os contactos com os intérpretes e restante equipa artística, de modo a calendarizarmos e organizarmos a actividade (procura-se espaço para ensaios que colmate os períodos em que o Teatro Viriato não tem sala disponível, procura-se casa para alojar os deslocados). As pessoas comprometem-se mesmo não sabendo se vamos ou não conseguir este apoio financeiro municipal, única possibilidade que se vislumbra no horizonte para levar a bom-porto a empreitada. Os ensaios deviam começar na última semana de Dezembro, e os resultados estão previstos mais ou menos para essa mesma altura: angústia até ao último momento. Infelizmente a história não tem um final feliz: os resultados saem e o nosso projecto não é apoiado. Estamos na semana entre o Natal e o Ano Novo, e eu tenho à minha frente pouquíssimas possibilidades. Cancelo tudo e perco a oportunidade de estreiar no dia 4 de Fevereiro no Teatro Viriato? Adio sabe-se lá para quando um espectáculo que já começou a ser preparado há cerca de um ano? É verdade que eu defendo a dilatação dos tempos de preparação, mas isto já seria esticar demais esses tempos, ainda por cima quando já tinha havido um momento de apresentação pública (e tão promissor!) em Julho. Não podia adiar, tinha de conseguir estreiar. Mas como, sem dinheiro? Joguei a última carta possível naquele momento: liguei à nova directora do Teatro Viriato, Paula Garcia, que tinha acabado de assumir funções depois da saída polémica e inesperada do antigo director Paulo Ribeiro. Pu-la a par dos últimos desenvolvimentos: não tínhamos conseguido o apoio municipal. Ela estava bem por dentro de todas as actividades do Projecto Karamázov (o Teatro Viriato é o nosso principal parceiro na criação artística), tinha-o apoiado desde o início de várias formas. Pedi-lhe que fizesse um último esforço e disponibilizasse um mínimo financeiro que me permitisse alojar e pagar aos elementos deslocados (eu sabia que para uma entidade como o Teatro Viriato, que faz programação com um ano de antecedência, não é fácil disponibilizar meios assim de um momento para o outro, e portanto a resposta podia bem ter sido negativa). Assim estava a abdicar da remuneração pelo meu próprio trabalho, pelo trabalho do meu companheiro de produção, director técnico e desenhador de luz; a pedir a alguns colaboradores com quem já tínhamos relações profissionais de confiança a trabalharem por valores simbólicos ou mesmo *pro bono*, e a pagar o mínimo dos mínimos aos

39 Ponto de situação da pesquisa e criação teatral. Texto de acompanhamento de trabalho escrito por Sónia Barbosa a pedido da sua Orientadora, Professora Anabela Mendes. Outubro 2016.

actores e cenógrafa (que teriam de se deslocar para Viseu pelo período de 5 semanas para realizar este trabalho). A Paula Garcia conseguiu disponibilizar 4.000€ para financiar a criação e estreia de *Ivan ou a Dúvida* (para além dos outros apoios que referi anteriormente). E foi com esse valor que o espectáculo se fez.

Mas o drama ainda não tinha acabado.

Depois desses dias de angústia, de pensar em soluções possíveis, de telefonemas a várias pessoas interessadas ou que podiam dar conselhos válidos, e depois de finalmente ter conseguido este mínimo de apoio financeiro por parte do TV, volto a ligar a toda a equipa para lhes comunicar os últimos dados concretos em relação às condições de trabalho, e dizer-lhes que, se aceitassem, íamos arrancar na primeira semana de Janeiro. Aceitaram.

Os ensaios começavam no dia 3 de Janeiro de 2017, numa sala cedida gratuitamente pela Junta de Freguesia de Viseu. Por volta das 9 horas da manhã recebo uma mensagem no telemóvel de um dos actores a dizer que após ter reflectido muito tinha decidido não aceitar as condições e portanto não vinha. Sigo com o programa planeado e começo os ensaios apenas com os outros dois actores. Enquanto começo a pensar em soluções para substituir o actor que desistiu. No segundo dia de ensaios um dos outros dois actores começa a sentir-se mal, e durante essa noite vai às urgências do hospital onde lhe é diagnosticada hepatite A — é tratável, e em princípio tudo se resolveria sem problemas, só que exigia internamento imediato e uma recuperação de no mínimo 4 a 5 semanas.

E nós com a estreia marcada para daí a um mês... O que fazer depois de tudo isto? Desistir, cancelar tudo? Seria perfeitamente compreensível, mas eu não me queria render. Estava a investir neste projecto há mais de um ano, tinha conseguido apoios, e parceiros importantes, estava já a frequentar o meu doutoramento baseado neste trabalho, tinha feito uma primeira residência com uma apresentação que tinha sido um sucesso, tinha muitas pessoas a acreditarem no meu trabalho, tinha conseguido uma bolsa de doutoramento extraordinária através da Fundação Lapa do Lobo para pagar as propinas do doutoramento... Para além de tudo, eu sabia à partida que o projecto era muito ambicioso, e mesmo assim tinha conseguido fazer muita gente acreditar que eu seria capaz de o realizar. Eu própria acreditava que era capaz de o realizar. Por tudo isto, e por mais qualquer coisa que não se pode explicar por palavras, que é simplesmente uma força interior e uma visão que nos chega de algo que ainda não é real mas que já se sente como uma realidade, não podia baixar os braços. Não cancelei os ensaios, procurei freneticamente por dois actores para substituir os dois que por diferentes motivos se tinham ausentado, e encontrei-os. Naturalmente estas escolhas foram absolutamente condicionadas pela pressão do tempo e da disponibilidade das pessoas que contactei. Mas não posso dizer que, apesar destes obstáculos consideráveis, esta solução condicionada pelas circunstâncias tenha corrido mal. Reconstituímos o trio de homens com os actores João Miguel Mota, João Jacinto e Ricardo Vaz Trindade. E repartimos. Com este novo elenco também foi preciso reconstruir o código, a linguagem, que já tinha sido conquistada no trabalho que tínhamos realizado em conjunto previamente. Foi preciso introduzir e dar a conhecer aos elementos recém-chegados todo o mundo *dostoievskiano* e *karamazoviano*, e também o nosso próprio mundo teatral em construção.

Faço o relato de todas estas vicissitudes para dar testemunho de como a prática da criação teatral é inseparável das questões pragmáticas ligadas ao financiamento (todo o mundo dos apoios, nacionais e municipais, públicos e privados, a relação com as entidades, a procura de produções e coproduções, etc.), à disponibilidade das pessoas e espaços envolvidos, e ainda a tantos *factores humanos* imprevisíveis com os quais temos de lidar.

O percurso interior das coisas

Enquanto exteriormente o nosso navio era atirado, agitado, abanado por ventos agressivos e tempestades imprevistas, no interior da nossa viagem a rota tornava-se cada vez mais clara e precisa. Num espaço seguro, interior, profundamente sedimentado na experiência vivida (interior e exteriormente) ao longo do último ano, a visão do espectáculo tomava forma. O “combate solitário de um homem com a sua consciência” iluminava-se cada vez mais como uma linha que se destaca pela cor ou brilho num tecido.

O significado desse combate, desse gesto de Ivan, ganhava cada vez mais uma espessura poética acompanhada por uma espessura humana. Um homem dotado de uma inteligência agudíssima e que não aceita as ideias convencionais, constrói, usando essa inteligência e essa racionalidade inusuais, um ideal de homem, fruto dessa mesma lógica e racionalidade. Esse ideal vai encontrar obstáculos éticos, segundo essas ideias convencionais que ele começa por recusar. Mas se a sua lógica, absolutamente apoiada em critérios objectivos e dados verificáveis, uma lógica implacável e rigorosa, é verdadeira, como ele está convencido que é, então esses *obstáculos éticos* não são reais, mas simplesmente uma invenção dos defensores das ideias convencionais, para impedir que o homem possa caminhar para esse ideal. E se é assim ele mesmo está disposto a testar essa veracidade racional na sua própria carne, sem recuar perante os tremores da emoção. À medida que o combate se intensifica, o que se perde não é a força da ideia mas a força da mente que a produziu, a ideia no seu ideal mantém-se intocada, mas o contentor dessa ideia, o receptáculo, o recipiente, o invólucro humano que a criou, não é capaz de a sustentar. Ivan para provar o ideal da Razão, sacrifica a própria Razão.

Esta viagem (história, acontecimento) tornava-se cada vez mais definida como objecto e apaixonante como tema. Era este o ponto de vista que escolhíamos: observar, aceitar e acompanhar este mergulho na consciência, levado até às últimas consequências. Reconhecer em Ivan essa força de percorrer um caminho de questionamento (de si e do mundo) que poucos de nós possuem. Poder, através desse caminho feito por Ivan, actuar a nossa própria Dúvida Interior. Dar-lhe um espaço, uma presença, uma realidade, uma existência, através do teatro, deste espectáculo. Poder duvidar, perguntar, negar, e propor novas hipóteses através de Ivan e deste espectáculo. E esta ideia era perfeitamente extensível a todas as áreas da nossa investigação e integrável no seu próprio percurso. Na verdade era tão somente o corolário de toda a pesquisa, as experiências, as reflexões feitas ao longo do último ano sobre esta primeira perspectiva acerca do romance.

Avançando interiormente ao longo deste percurso, a estrada tornava-se na verdade cada vez mais clara e a escolha do caminho nas bifurcações (que continuam a aparecer sempre) era cada vez mais óbvia.

Também se ia clarificando a atmosfera do espectáculo: era angustiante, um beco sem saída, um vórtice descendente sem possibilidade de redenção. A natureza trágica de Ivan emergia como um navio orgulhoso e altivo, batido pela primeira tempestade com que se confronta. Mas para ser capaz deste mergulho, Ivan não pode ser completamente impenetrável, rígido, hermético — tem de haver esse espaço de inquietação, de hesitação, de pavor e temor perante o desconhecido. É por essas brechas que a Dúvida se insinua. E não poderia ser de outra forma, é nisso que Dostoiévski nos faz acreditar. E por isso imaginamo-nos capazes de ser um pouco Ivan, embora quase nenhum de nós tenha realmente a força para o ser. Mas conseguimos, imaginamos. E se conseguimos imaginar, então essa possibilidade existe. E então somos, em (com, através de) Dostoiévski uma possibilidade extremamente improvável do nosso Ser — conhecemos extremos longínquos de nós mesmos (vislumbramo-los,

tocamo-los) que passam a ser uma parte de nós, ainda que nunca mais consigamos lá voltar, sabemos que está ali. E essa lembrança (como diz Dostoiévski através das palavras de Aliocha no final do romance) poderá um dia salvar-nos.

À medida que o significado poético do espectáculo se tornava claro e nítido para mim, também as *correspondências* desse significado em todas as componentes do trabalho emergiam.

Houve algum tempo para experimentar e fazer algumas improvisações com os actores recém-chegados, mas a verdade é que tive de atalhar drasticamente nas minhas escolhas dramáticas, e concentrar-me no essencial, naquilo que era possível realizar no tempo que tínhamos à disposição, sem defraudar o trabalho feito até esse momento. Afinámos a mira. Começaram a ser postos de lado excertos e situações que não eram essenciais ou simplesmente não eram realizáveis. A presença das mulheres deixa de ser uma possibilidade em cena. Desaparece o ponto de vista feminino dentro do espectáculo (embora ele lá esteja através da direcção/encenação/dramaturgia), desaparecem várias possibilidades de relações com outros personagens que entram em contacto com Ivan (o pai, o irmão Dmitri, Katerina Ivánovna, a senhora Khokhlakova, o breve contacto com Lisa, etc.), e focamo-nos nos seus principais momentos: revelação das suas ideias, conflito interior, perda de lucidez, febre cerebral e a tentativa falhada de redenção. Para contar esta viagem os interlocutores indispensáveis são: Aliocha (na grande cena do Livro Quinto, que inclui os *Irmãos conhecem-se*, *A revolta* e *O Grande Inquisidor*⁴⁰); e Smerdiakov, na cenas do Livro Quinto — *Por enquanto ainda muito obscura* e *Com um homem inteligente até é interessante falar*⁴¹ — antes do crime, e nas três conversas depois do crime no Livro Décimo Primeiro (*Primeiro encontro com Smerdiakov*, *A segunda visita a Smerdiakov* e *Terceiro e último encontro com Smerdiakov*⁴²), que funciona como o alter-ego de Ivan, a sua sombra. Há ainda duas outras personagens que aparecem num outro plano dentro do romance, mas que não deixam de ser fundamentais para entrar na perspectiva de Ivan — o Grande Inquisidor e o Diabo⁴³ (que no fundo são ambos fruto da imaginação de Ivan).

Aquilo que na primeira Residência tinha sido um lançar de dados nos dois tabuleiros de jogo principais — as ideias de Ivan e as nossas propostas cénicas para dar corpo a essas ideias (através da nossa visão subjectiva) — tinha agora de se transformar numa estratégia completa, coerente, capaz de levar o jogo até ao seu fim.

O dispositivo cénico

A ideia da inversão do ponto de vista do espectador, experimentada em Julho, reforçava-se: Ivan traz esse desígnio consigo — olhar para o mundo de outra forma. Para o espectáculo fazia sentido tudo o que isso implicava para o ponto de vista do espectador: “vejo a plateia onde me costumo sentar, mas desta vez não sou eu quem me sento lá, mas um homem sozinho (Ivan), no meio de tantas cadeiras vazias; cadeiras que já estiveram cheias de espectadores como eu, mas agora eu estou aqui no palco sentado a olhar para a cadeira da plateia, e é o actor que olha para mim aqui no palco, por isso se calhar sou eu que estou a fazer “o teatro”; o teatro está ao contrário, o que é o teatro?”. A possibilidade deste raciocínio na

40 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 234-269.

41 Idem, ibidem. pp. 270-286.

42 Idem, ibidem. pp. 598-628.

43 Idem, ibidem. *O Diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch*. pp. 628-644.

mente de um espectador é vital para a construção do código teatral que estamos a propor. Quando Ivan sai da plateia (onde diz o seu primeiro discurso) e entra no palco, aproximando-se do espectador, entrando nesse lugar onde o público está, esta linha de pensamento pode continuar: “ele afinal é como eu, está aqui comigo, estamos juntos a fazer isto, está próximo, consigo sentir todas as suas inquietações, parecia tão firme e inabalável ali ao fundo enquanto discursava em pé em cima das cadeiras da plateia, e agora parece tão frágil e hesitante.” E à medida que o espectáculo avança para o interior de Ivan para essas zonas mais angustiantes, o espectador vai estreitando essa relação — “ele (e Aliocha a quem ele se confessa) está mesmo aqui comigo.” E esse mundo interior ganha uma tal espessura que facilmente o espectador pode sentir: “eu estou dentro da cabeça dele! Estamos todos dentro da cabeça dele: eu, espectador, Aliocha, Smerdiakov, o Grande Inquisidor, o Diabo!” E por isso quando uma personagem surge de um lugar inesperado para o espectador, como Smerdiakov que aparece pela primeira vez numa frisa lateral de plateia, a sensação pode ser de: “uma nova ideia surge na minha cabeça, vinda de um lugar onde eu ainda não tinha focado a minha atenção”.

O dispositivo cénico, a utilização do espaço e o tipo de soluções cénicas continuam a manter o espectador num estado de questionamento: que lugar é este, quem é este homem, porque é que ele está ali, porque é que este homem agora está a representar outra personagem, o que quer dizer esta cena musical neste momento, porque é que eles estão a lutar corpo a corpo? Na verdade todas estas perguntas têm respostas, do nosso ponto de vista de criadores, uma lógica e uma coerência interna que penso permitem que o espectáculo tenha um corpo, uma densidade e uma natureza unificada, e coerente. Mas o facto de o espectáculo ter sido construído para suscitar (ou dar a possibilidade a) estas questões e a procura das respectivas respostas, a um nível mais racional ou mais emocional, faz com que se mantenha presente o motor de tudo isto: o de querermos saber o que são as coisas e por que é que são assim. O que é o teatro? Por que é que o teatro é assim? O que sou eu? Por que é que sou assim?

A configuração inicial das regras deste universo teatral

Com o texto anterior creio ter criado a possibilidade de conhecimento de muitas características essenciais da natureza do espectáculo. Mas ainda não expliquei como na prática se lançam estas regras que começam a definir este universo. Estas regras depois vão-se desenvolvendo e criando planos e leituras novas, que lhe dão novos significados. Mas no momento inicial, quando o espectador entra na sala de espectáculo para ver esta peça, e não sabe nada daquilo que o espera, nesse momento, com o que é que ele se vai deparar? Que universo é este que lhe apresentamos logo ali à entrada?

Esta foi uma das questões que se manteve em aberto durante mais tempo nos ensaios. Se virmos os dois primeiros guiões de trabalho, vamos perceber que é exactamente à volta desse universo inicial que se quer propor, que se jogam as principais variações.

Sabíamos desde a Residência de Julho que esta ideia do investigador presente em cena era algo que procurávamos nas propostas cénicas. Em Julho tínhamos mesmo criado uma zona específica do espaço cénico que representava esta presença — a mesa dos investigadores⁴⁴. Queríamos que o nosso olhar sobre Dostoiévski fosse usado como material dramático, queríamos criar um plano intermédio entre a matéria do romance e o espectador, uma ponte,

44 Ver *Terceira cena — Deus e um prato de cerejas*. p. 130, neste capítulo.

representada por nós mesmos, criadores do espectáculo, que, tal como o espectador que agora se sentava na plateia para ver o nosso espectáculo, olhávamos para esta matéria-prima do nosso ponto de vista (actual, subjectivo, pessoal). Ao mesmo tempo era uma forma de trazer à luz o processo como parte integrante do resultado. A questão “como é que fazemos este espectáculo?” era parte do material dramático do espectáculo. Na residência de Julho, o facto de serem seis intérpretes permitiu usar uma solução bastante eficaz para pôr esta ideia em cena: conseguíamos manter muitas vezes dois planos paralelos na acção: enquanto dois intérpretes estavam num plano da representação do texto de Dostoiévski, os outros quatro intérpretes estavam livres para criar acções paralelas que podiam injectar essa visão nossa (actual, subjectiva, pessoal) sobre o conteúdo que estava a ser abordado. Nesta fase final tínhamos apenas três actores em cena, o que queria dizer que se dois deles estavam envolvidos com a representação do texto de Dostoiévski, restava apenas um intérprete para propor esse outro ponto de vista. Para além disto havia a necessidade que tínhamos agora de concluir o espectáculo, fechar o ciclo (propor um objecto acabado com princípio meio e fim, se é que podemos defini-lo desta forma). Necessidade que não havia na residência de Julho em que pudemos levantar muitas questões, abrir muitas portas, propor muitas possibilidades sem termos o propósito de as levarmos a termo.

Era preciso, como se disse anteriormente, afinar a mira: reduzir, condensar, afunilar, fazer escolhas, direccionar.

Como manter essa ideia de investigadores em cena mas fazendo avançar os conteúdos (o conflito, os acontecimentos) da obra de modo eficaz?

Primeiro de tudo foi tomada a decisão de que um só actor teria a cargo a personagem de Ivan. Esse intérprete, embora continuasse a trabalhar numa zona de questionamento em relação ao jogo teatral⁴⁵, tinha de conseguir assumir de modo credível e aprofundado (trabalhando numa zona de identificação com os temas do texto) o ponto de vista de Ivan, o que não permitia muito espaço para um ponto de vista externo (dada a dimensão dos conteúdos propostos por Ivan). O intérprete escolhido para esta função foi Ricardo Vaz trindade.

Os outros dois intérpretes assumiam os interlocutores de Ivan, que como vimos antes se separam em duas categorias: os que representam pessoas reais no enredo (Aliocha e Smerdiakov) e os que representam personagens imaginadas por Ivan (o Grande Inquisidor e o Diabo). Aliocha e Smerdiakov foram interpretados pelo mesmo actor, João Jacinto. Tornando-se cada vez mais forte a ideia de que tudo se passa na cabeça de Ivan, Aliocha e Smerdiakov representam os dois polos na sua relação com o mundo exterior: o irmão que o ama (Aliocha), e que lhe indica a possibilidade da fé, da esperança, do amor incondicional pela humanidade; e o irmão ilegítimo (Smerdiakov) que ao mesmo tempo o idolatra e o despreza, que se tenta aproximar dele e tornar-se seu cúmplice mas que também está disposto a traí-lo se isso lhe for útil de algum modo. Smerdiakov é apresentado como uma outra faceta do racionalismo de Ivan, mas completamente desprovido de qualquer sentimento de gratidão ou obrigação, sádico, blasfemo, desdenhoso da religião. É portanto uma espécie de caricatura, “sob a forma astuta de um sofisma lógico, dos tortuosos raciocínios morais de Ivan”⁴⁶. Diz Frank sobre Smerdiakov, uma visão que se coaduna perfeitamente com a proposta que fizemos para o desenvolvimento de Smerdiakov em *Ivan ou a Dúvida*:

45 Este tipo de mecanismos de abordagem ao jogo teatral por parte dos actores será clarificado quando analisarmos o guião do espectáculo, cena a cena.

46 FRANK, J. Dostoiévski. *Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 1010.

*Smierdiakov serve como alter ego de Ivan da mesma maneira que Svidrigáilov servira a Raskólnikov; ele leva as teorias de Ivan ao seu extremo lógico e repugnante e exhibe a refração distorcida e perigosa delas numa natureza mais rude e menos nobre.*⁴⁷

Os outros dois personagens, o Grande Inquisidor e o Diabo foram interpretados pelo mesmo actor, João Miguel Mota, e eles representam o plano mais ideológico e filosófico proposto por Dostoiévski na perspectiva de Ivan, por um lado a relação de Ivan com as suas próprias ideias (o mundo interior), mas também nos abrem a possibilidade de inserir através deles a nossa relação com estes conteúdos, devido à sua natureza ideológica e filosófica. Portanto João Miguel Mota assume esse ponto de vista ideológico e filosófico dentro da obra de Dostoiévski e também na nossa relação com ela — será ele o intérprete que assume de modo evidente esse papel de investigador, de criador, de artista face à obra criada.

No início, esta divisão não era clara. Ainda experimentámos uma versão onde tanto João Miguel como João Jacinto assumiam um papel mais exterior à narrativa, colocando-se num plano comum em oposição ao plano de jogo de Ivan. Isto na primeira cena — a introdução ao tema — poderia funcionar mas à medida que se avançava no jogo das personagens tornava-se evidente que não havia muito espaço exterior às personagens para João Jacinto conseguir criar e dar consistência a esse outro plano de jogo.

Numa das primeiras versões do guião nesta última fase a introdução era:

IVAN OU A DÚVIDA

18/01/2017

Texto para 3 actores: Actor 1, Actor 2 (Ivan), Actor 3. O actor 1 e 3 vão interpretando diferentes personagens e excertos ao longo do espectáculo.

CENA 1 — INTRODUÇÃO

ACTOR 3 — Meus senhores, *Os Irmãos Karamázov* é considerado por muitos a obra-prima de Dostoiévski, onde confluem todas as problemáticas que atormentaram o escritor ao longo da sua vida: a questão da fé e da existência de Deus, a exploração dos limites extremos do comportamento humano, (utilizando para isso muitas vezes a ideia do crime); o questionamento do indivíduo na relação consigo próprio e com os outros (a consciência, a ideia de bem e de mal, a procura da verdade interior e do ideal da humanidade); sem esquecer, naturalmente, uma análise empenhada e urgente das questões sociais e políticas da sua época.

ACTOR 1 — Dostoiévski põe no centro deste romance a ideia do Parricídio — o assassinato do Pai. O que me faz pensar, por exemplo, na morte do Pai de Freud, na morte de Deus, de Nietzsche, na morte do pai do próprio Dostoiévski, que foi assassinado quando ele tinha dezoito anos... no Hamlet, no Édipo Rei... mas também no declínio de uma ordem social, política e cultural russa.

ACTOR 3 — A mim faz-me pensar nas histórias sobre famílias (os seus enredos, intrigas, tragédias, catástrofes, reconciliações, confortos, desconfortos, decepções, ilusões, pacificações e angústias...). Faz-me pensar nos nossos pais, nas nossas mães, nos nossos irmãos. Faz-me pensar nas coisas más que acontecem dentro das famílias, nos crimes que se cometem em família, alguns puníveis por lei e outros não. Faz-me pensar na relação entre esses acontecimentos microscópicos do interior duma

⁴⁷ Idem, ibidem. p. 1011.

família, com o macrocosmos que é a sociedade onde ela se insere.

ACTOR 1 — E o crime faz-me pensar na nossa necessidade de julgar, levar a julgamento, fazer justiça. Faz-me pensar no que é a justiça. O que é a justiça?

ACTOR 3 — Esta família é composta por um pai, Fiódor, depravado, lascivo, oportunista, mesquinho, egoísta, mau, que abandona literalmente os filhos à sua sorte. Este pai tem três filhos: Dmitri, da primeira mulher, e Ivan e Aleksei da segunda. Mais tarde percebemos que tem ainda um quarto filho, ilegítimo, Smerdiakov, recolhido pelos criados e que se torna ele mesmo num criado de Fiódor. Os três filhos legítimos, que são educados devido à generosidade de parentes distantes, e crescem separadamente, quase sem se conhecerem, reencontram-se novamente na sua cidade de origem, a que vamos chamar a “nossa cidade”, já em idade adulta. O motivo principal deste reencontro é o conflito perigoso e imprevisível que se instala entre o filho mais velho, Dmitri, e o pai, devido a questões de dinheiro, mas principalmente, a uma questão de ciúme: pai e filho apaixonam-se pela mesma mulher. Os outros dois irmãos tentam ajudar a resolver esta questão.

ACTOR 1 — Rapidamente percebemos que o pai vai morrer: o autor anuncia a sua morte logo no início do romance. Há sinais, avisos, anúncios, premonições... o pai vai morrer e será um dos filhos a matá-lo. Tudo faz pensar que Dmitri matará o pai. E de facto, o pai é assassinado, Dmitri é acusado, julgado e condenado.

ACTOR 3 — Mas não foi só ele a desejar a morte do pai. Talvez, duma forma ou doutra, todos a tenham desejado, porque o pai realmente tem de morrer. E de facto, Dostoiévski de modo insinuante, com mestria e suspense, vai revelar-nos que afinal quem matou foi Smerdiakov, o bastardo, mas instigado pelas ideias perniciosas de Ivan, pois, segundo ele: “se Deus não existe, tudo é permitido ao homem”.

ACTOR 1 — Mas isso não era para revelarmos agora, isso era a grande surpresa final!

ACTOR 3 — As pessoas têm de saber, João! E também não é esse o ponto.

ACTOR 1 — E é exactamente Ivan, as suas ideias, os seus tormentos, o seu mundo interior, que vamos tratar aqui, hoje, na nossa cidade.

ACTOR 3 — Ivan representa a dúvida, a contradição, a necessidade de questionar tudo até à exaustão, a recusa de aceitar o dogma sem lhe compreender os fundamentos. A dúvida, não enquanto processo para chegar a uma certeza, mas enquanto espaço de existência em si mesmo, vivo, concreto, necessário, irresolúvel. A face oculta onde talvez seja benéfico habitar-mos de vez em quando. Mas o que pode acontecer se persistirmos sempre nessa direcção até ao extremo dos extremos?

Essa ideia ainda não está resolvida no seu coração e isso atormenta-o. Por enquanto diverte-se com o desespero, nos artigos das revistas, sem acreditar na sua própria dialéctica... Aí está a sua grande mágoa, porque essa questão exige insistentemente uma solução.

ACTOR 1 (RAKITIN⁴⁸) — Tudo isto é a mesma velha música. Nisto consiste toda a questão dos Karamázov: lascivos, gananciosos e dementes! O irmão Ivan diverte-se a publicar artigos teológicos, embora seja ateu. Veio para ajudar o irmão Dmitri, mas prepara-se para lhe roubar a noiva, Katerina Ivánovna, e com o consentimento do próprio Dmitri, porque ele se quer livrar dela e correr para outra mulher, a Grúchenka. Ouçam mais esta: o velho pai atravessa-se agora no caminho de Mítia.

48 Rakitin é uma personagem da obra, um companheiro noviço de Aliocha no mosteiro, mas que não tem intenção nenhuma de se tornar um religioso. É um jovem que provém das classes sociais mais baixas, mas completamente decidido a subir na escala social, custe o que custar. É mesquinho, ambicioso, invejoso, oportunista, mas também muito inteligente. Representa o ponto de vista sarcástico e ressentido dos menos privilegiados face aos que nasceram de famílias aristocráticas e que pretendem ser mais elevados de espírito ou mais nobres do que os comuns mortais. Acabou por não ter presença neste espectáculo, mas vamos encontrá-lo em *Dmitri ou o Pecado*.

Ficou de repente louco pela Grúchenka, escorre-lhe saliva da boca só de olhar para ela. O diabo que os entenda: têm consciência da baixa e continuam com essa baixa! De tudo isto pode realmente resultar um conflito e um crime. E para mim é disso que o irmão Ivan está à espera: consegue Katerina Ivánovna pela qual suspira, e embolsa os sessenta mil do dote dela.

ACTOR 3 (ALIOCHA) — Tu não gostas é do Ivan. O Ivan não se deixa seduzir pelo dinheiro. Olha para mais alto. Talvez ele procure o sofrimento.

ACTOR 1 (RAKITIN) — Que nova fantasia vem a ser essa? Ora vocês... os aristocratas!

ACTOR 3 (ALIOCHA) — Ele tem uma alma impetuosa. Tem uma grande ideia por resolver. É daqueles a quem não interessam os milhões. Mas sim resolver a sua ideia.

ACTOR 1 (RAKITIN) — Ivan apresentou-vos um enigma, e um enigma bem estúpido, não tem nada que adivinhar. O artigo dele é ridículo e absurdo: “se não há imortalidade da alma, também não há virtude, portanto tudo é permitido”. Uma teoria atraente para os patifes e os colegiais fanfarrões com “uma ideia profunda por resolver”. Um pequeno gabarola! A humanidade encontrará em si mesma a força para viver para a virtude, mesmo sem acreditar na imortalidade da alma! Há-de encontrá-la no amor à liberdade, à igualdade, à fraternidade...

Aqui é visível a procura deste modo de olhar para o mundo *dostoiévskiano*: introduzem-se personagens e temas, contextualiza-se a obra em termos de acção, mas também se contextualiza a obra no que respeita ao seu autor e contexto literário, introduzem-se características muito específicas sobre Ivan e as suas ideias, mas também sobre aquilo que nos interessa investigar nessas ideias, introduzem-se as linhas gerais dos conteúdos que vão ser tratados e os pontos de vista subjectivos e particulares sobre esses pontos de vista.

Mas sentimos imediatamente o excesso de explicação nesta cena — torna-se demasiado didáctica no mau sentido, descritiva, teorizante... e isso não nos interessa. Queremos que o espectador se sinta arrastado para dentro de um espaço de interrogação e de pensamento, mas não queremos perder a qualidade teatral do nosso objecto, cuja natureza deve ser a da presença viva, inquietante, misteriosa, tridimensional, que nos absorve através de todos os sentidos, da razão e também da emoção. Não queremos de todo fazer uma palestra sobre Dostoiévski e *Os Irmãos Karamázov*.

Como apresentar este ponto de vista inquisitivo, que observa, que reflecte sobre, que se projecta enquanto testemunha destes acontecimentos propostos por Dostoiévski, de modo vivo, activo, inquietante?

A resposta para esta pergunta surgiu também associada a um outro dispositivo já utilizado na residência de Julho⁴⁹ e que continuávamos a querer manter como signo da nossa linguagem teatral: a utilização do projector de *slides* e das imagens por ele projectadas.

A utilização deste dispositivo na primeira cena permitia por um lado criar esse universo do investigador, mas através das imagens escolhidas podíamos acrescentar a esse universo outro tipo de características (escolhemos imagens não ilustrativas, mas que podiam ser associadas às ideias que estavam a ser ditas de forma conceptual ou emocional⁵⁰) mais emocionais ou irracionais ou misteriosas; a atmosfera da cena era ainda reforçada pela penumbra que se criava no espaço (apenas tenuemente iluminado pelas projecções) e pela atitude do actor que interpretava esta cena (João Miguel Mota) que jogava sobre a inquietação, a angústia e o desconforto que os temas lhe provocavam (ele bebia vodka, como quem

49 Ver *Análise do guião*, p. 116, neste capítulo — texto sobre a utilização do projector de *slides*.

50 Abaixo, no texto *Análise do guião final do espectáculo Ivan ou a Dúvida*, p. 166-167, neste capítulo, estes exemplos serão clarificados.

necessita de um estímulo para enfrentar o que aí vem, e repetia os nomes russos das diferentes personagens da obra, como quem tenta desvendar o que se esconde por trás desses sons estrangeiros à nossa língua). Mas o principal trabalho foi feito a nível do texto: na versão final cortámos muita da informação e reduzimos as questões ao que era de facto essencial para se compreender minimamente o contexto da acção.⁵¹

Ficou então definido que seria um só actor a manter vivo, presente e activo este ponto de vista exterior (nosso, actual, contemporâneo, dos criadores e das pessoas que reflectem à luz dos nossos dias sobre estes temas) — o João Miguel Mota, que teria ainda espaço para entrar em jogo enquanto representação das personagens mentais de Ivan: o Diabo e o Grande Inquisidor.

Assim, quando o espectador entra na sala de espectáculo, o que ele encontra é esta penumbra onde um homem, vestido de modo contemporâneo, e bastante anónimo, folheia sentado numa cadeira o livro *Os Irmãos Karamázov* experimentando dizer os nomes das suas personagens, um homem que se dirige directamente a nós, espectadores, que nos informa sobre aquilo que está a analisar (estudar, observar), mas com envolvimento emocional e não frieza científica, ele próprio se deixa transportar emocionalmente. Depois começa a mostrar-nos umas imagens que se projectam numa tela translúcida na boca de cena, criando uma dupla projecção das imagens na arquitectura do espaço do Teatro Viriato, imagens que nos mostram pinturas de figuras humanas, fotografias de objectos como uma lupa com suportes ou um antigo abre-latas, imagens da natureza — árvores, dunas de um deserto. Esta introdução cria-nos uma postura de inquisidores (juntamo-nos às perguntas deste homem), mas uma vez que este espaço e estas imagens não são facilmente colocáveis numa situação concreta que conhecemos, somos estimulados a olhar com inquietação para este mundo de penumbra que se avizinha, esta zona misteriosa onde vamos tentar dar um sentido às questões levantadas pelo investigador — a nossa testemunha mais próxima destes factos.

Análise do guião final do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*

A seguir apresentamos o guião final para o espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, intercalado com análise e comentários sobre as escolhas tomadas e os processos desenvolvidos.

IVAN OU A DÚVIDA

final

NOTAS

O público está colocado na posição inversa ao habitual, em cima do palco, numa bancada semi-circular, onde o fundo do espectáculo é a boca de cena do palco, vista do lado de dentro, e a plateia vazia do Teatro.

O palco está despido, sem panejamentos, com as paredes laterais visíveis. A directora de cena e o maquinista que opera estão ambos visíveis. A ideia é manter o espaço teatral descarnado, nu, e envolver outros espaços na cena (a plateia, as frisas e os camarotes, etc.). Tenta-se manter uma relação de alguma imprevisibilidade entre o espectador e a cena. Uma proximidade grande. A sensação de se

51 Análise do guião final do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. pp. 165-168, neste capítulo.

estar dentro da cena e não a olhar para ela. Todo o teatro (plateia, frisas, camarotes, palco, laterais do palco, entradas do palco, etc.) é cena.

A cenografia presente no palco é:

- uma pequena mesa de chá com rodas que se pode deslocar, com alguns objectos (que serão utilizados) em cima: projector de *slides*, fervedor de água eléctrico, malga de barro para sopa, colheres, garrafa de vodka, copo, prato de biscoitos, chávena de chá, etc.
- o piano de cauda do teatro, descoberto e aberto, com uma pauta musical colocada na estante e o respectivo banco
- duas cadeiras
- uma zona, a que chamamos “ilha” com livros no chão (a própria obra *Os Irmãos Karamázov*, e outros sobre vários assuntos pertinentes ao estudo da obra, etc.), alguns objectos que têm a ver com cada uma das personagens presentes no texto (um vaso com uma planta, um carro/brinquedo, uma bíblia, um terço de madeira, grande, antigo, etc.)
- uma aparelhagem de música num suporte com rodas, que será usada para colocar a música que se ouve ao longo do espectáculo e será manipulada pelo João
- alguns adereços/figurinos postos no carrinho da aparelhagem que serão usados, vestidos pelo João
- há uma tela de tule negro translúcido, pendurada numa vara na boca de cena, que será subida e descida durante o espectáculo, jogando com o aumento e diminuição da profundidade

Estes objectos não ocupam muito espaço, estão colocados de modo a deixar uma grande zona central vazia onde se desenrola o jogo dos actores.

Um dos actores, o João, vai assumir o papel do “pesquisador em cena” — ideia que vem do trabalho feito na residência de Julho. Ou seja, ele representa a ponte entre a obra literária e a obra teatral, a ponte entre os espectadores e o espectáculo, a ponte entre os actores e as personagens. Vai criar esta figura da “testemunha” em cena, que representa o nosso ponto de vista actual e subjectivo. Será apenas ele a representar esta ideia, uma vez que é aquele que tem as personagens mais “exteriores à narrativa”, que nos permitem um jogo mais “brechtiano” de distanciamento em relação ao texto, e de aproximação em relação ao público e aos pontos de vista subjectivos que pretendemos lançar. Os outros dois actores, Ricardo e Jacinto, estarão num plano mais “naturalista”, respeitando a ideia de que estão em cena só enquanto personagens (naturalmente usando alguma flexibilidade neste conceito). Na prática, o que vai acontecer é que o João vai abrir o espectáculo sozinho; vai estar sempre em cena; a “ilha” de objectos vai ser pensada também como a sua base; vamos assumir claramente as entradas musicais como uma das formas de ele intervir no que está a acontecer em cena; vai ser aquele que se dirige abertamente ao público; vai criar uma relação muito activa enquanto observador das cenas. Em relação à Introdução, usamos a projecção de *slides*⁵² para criar imagens na cabeça das pessoas, para introduzir a ideia da pesquisa científica, e para fazer o enquadramento na narrativa que permita ao espectador não se sentir perdido. As imagens escolhidas seguem uma linha conscientemente contraditória e não lógica, pretendem criar desde o início uma lógica em que o espectador tem (ou não) de dar um sentido às várias informações/sugestões que lhe são comunicadas.

Este dispositivo cénico, no seu todo, baseia-se em várias ideias chave:

- a procura de reinventar, interrogar, repropôr a relação entre espaço cénico e espectadores;
- um envolvimento mais activo do espectador no espectáculo através de “desafios” no que diz respeito à lógica ou à utilização do espaço habituais;
- um investimento num espaço bastante vazio e grande (em profundidade e altura) que pretende acentuar a solidão da “batalha interior” de Ivan Karamázov;

52 Ver textos sobre a utilização do projector de *slides*, pp. 166-167, neste capítulo.

CENA 1 — INTRODUÇÃO

O Ricardo/Ivan está sentado numa cadeira da plateia, às escuras, o Jacinto/Aliocha está sentado na esquerda alta em relação ao público, na boca de cena do palco, que aqui serve como fundo da cena, também na penumbra.

A tela translúcida que tapa a boca de cena está descida.

João está sentado numa cadeira na “ilha” de objectos. Tem o livro dos Karamázov. Bebe vodka. Está agitado, quer dizer algo importante sobre o que vai acontecer às pessoas, mas não sabe como começar. Está em “efervescência” criativa. Vai dizendo os nomes russos das personagens envolvidas, como quem tenta perceber, habitar, jogar com o que está contido nesses sons. Bebe vodka à maneira russa (esvaziando o copo duma só vez, rapidamente, e logo a seguir inspirando fortemente a axila, com o braço levantado). O ambiente é pouco iluminado. Finalmente dirige-se ao público, sempre sem perder a urgência, a efervescência, a procura da forma mais justa para falar destes assuntos...

A TESTEMUNHA (JOÃO) — Meus senhores, esta é a história duma família (põe o primeiro slide — imagem de prato de cerâmica com insecto pintado — família. Os slides são projectados na tela de tule translúcida que cria um primeiro plano da imagem que parece suspenso no vazio, mas também no plano mais distante nas frisas e camarotes, temos assim uma imagem dupla). Sim. (olha para o slide, olha para as pessoas) Não!

Esta é a história dum crime. (põe o segundo slide — luva branca de crochet — crime) Sim.... Não!

Esta é a história da luta entre a crença e a descrença. (põe o terceiro slide — pintura homem nu do pintor Ilya Ripin — crença/ descrença) Sim!

Esta é a história da luta entre um homem e Deus (slide — pintura retrato renascentista — homem/Deus) Sim! Sim!

Esta é a história da Dúvida... (slide — fotografia de vaso com planta — dúvida)

A Família!

(novo slide — fotografia de horizonte invertida — família)

Fiódor Pavlóvitch Karamázov. O Pai. (slide — retrato homem russo do pintor Ilya Ripin — pai) Depravado. Ganancioso. Mau. Dmitri Fiódorovitch Karamázov. O 1º filho (slide — mãe e filho num campo verde, pintura de Ilya Ripin — Dmitri) Passional. Irascível. Impulsivo.

Ivan Fiódorovitch Karamázov. Sim, é este o Ivan da nossa pesquisa! (slide — retrato de homem sentado de Ilya Ripin — Ivan) 2º filho. Demasiado inteligente, demasiado sensível, demasiado orgulhoso. Descrente.

Aleksei Fiódorovitch Karamázov. 3º filho (slide — fotografia de árvores invertida — Aliocha) Diminutivo, Aliocha. Ama as pessoas, ama a vida. É muito jovem e acredita em Deus.

A primeira cena do espectáculo introduz as temáticas principais, de modo a contextualizar os espectadores em relação aos elementos da narrativa mais importantes para compreender o desenrolar dos eventos do romance (que não serão todos abordados em cena). Tem também a função de propor um código teatral que se desenvolverá posteriormente, nomeadamente:

- A ideia de que o espectáculo não é só sobre a história de Ivan, mas também sobre Alguém, o João — a testemunha (e também os espectadores, porque ele os envolve na sua acção) que está a presenciar a história de Ivan, e portanto, assumimos o ponto de vista actual sobre estas questões, como algo que faz parte do espectáculo

- A ideia de que o teatro é utilizado com todos os seus mecanismos visíveis (a ordem do actor João à directora de cena para subir o pano é prova disso, o maquinista à vista, as laterais do palco com panos e barras armazenados à vista, a vista sobre a plateia) e portanto assumimos os processos de criação e experimentação teatral como algo que faz parte do próprio espectáculo

- A ideia da inversão de lugar para o espectador, que está no palco e não na plateia, o que pretende mais uma vez reforçar a ideia da participação activa do espectador no desenrolar-se do espectáculo

- A ideia de o espectador estar dentro da cena e não diante dela, retirando os vários elementos de separação entre o espectador e a cena (não há “quarta parede” assumida pelos actores, não há boca de cena, não há diferença de altura entre palco e plateia, há uma grande proximidade entre espectadores e intérpretes em muitos momentos) O texto desta cena foi escrito por mim.



Fotografia de cena do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, Centro Cultural de Tábua, Maio 2018. Na fotografia João Miguel Mota.

Foto © Fernando Rodrigues

Smerdiakov. Filho bastardo. (*slide — fotografia de abre-latas antigo — Smerdiakov*). Recalcado. Ambicioso. Oportunista. Esperto.

O crime!

(*slide — luva branca de crochet — crime*)

Dmitri odeia o pai. Há aqui questões de dinheiro, mas principalmente há a questão do ciúme: pai e filho desejam apaixonadamente a mesma mulher. Dmitri quer matar o pai! E o pai vai mesmo morrer. Mas será Dmitri quem realmente mata? Não foi só ele a desejar a sua morte. E Smerdiakov, o bastardo recalcado? E Ivan, o ateu revolucionário, segundo quem “se não existe Deus, tudo é permitido”? Não será também ele capaz de matar o pai? E, meus senhores, não se esqueçam, o Pai tem de morrer.

A luta entre a crença e a descrença.

(*slide — dunas do deserto — crença/ descrença*)

Aliocha contra Ivan. Conseguirá Aliocha curar Ivan com a sua fé?

O duelo entre um homem só e Deus.

(*slide — pintura de navio renascentista invertida — homem/deus*)

Até onde pode chegar? Foi o homem que criou Deus ou Deus que criou o homem?

A Dúvida

(*slide — fotografia malga de barro vermelha — dúvida*)

A necessidade de questionar tudo até à exaustão, a recusa de aceitar o dogma sem lhe compreender os fundamentos. Essa face oculta onde talvez seja benéfico habitar-mos de vez em quando. Mas o que pode acontecer se persistirmos nessa direcção até ao extremo dos extremos? (*para a directora de cena*) João, podes mandar subir! (*João vai colocar a música*)

(Sobe a tela. Música.)

CHEGADA DE IVAN

IVAN (RICARDO) — *(a música vai descendo)* Meus senhores e minhas senhoras, eu escrevi um artigo em que dizia: não há absolutamente nada, em todo o mundo, que obrigue as pessoas a amar o seu semelhante. Não existe nenhuma lei da natureza para que o homem ame a humanidade; e se até agora houve algum amor na terra, é simplesmente porque as pessoas acreditam na sua imortalidade. Se eliminarmos a fé, nada será já imoral, tudo será permitido, até a antropofagia. Para cada indivíduo que não acredita nem em Deus, nem na imortalidade, a lei moral da natureza, devia ser exactamente o contrário da antiga lei religiosa; ou seja, o egoísmo, levado até mesmo ao delito, não só devia ser permitido ao homem, mas ser mesmo reconhecido como necessário, como a mais racional, senão mesmo a mais nobre saída da sua situação.

Ivan apresenta-se com a sua teoria polémica e provocadora. É mais ou menos desta forma que ele é visto pelas pessoas da pequena cidade onde decorre a acção: um jovem recém-chegado da capital, instruído, muito inteligente, com ideias revolucionárias e progressistas, que provoca espanto, inquietação mas também muita admiração em quem o ouve, devido à sua capacidade retórica e de argumentação. Apresenta-se publicamente cheio de confiança e sobranceira, quase como se estivesse acima das fraquezas, dúvidas e inseguranças naturais a todos os comuns mortais. Fazemo-lo chegar da plateia, dando a ideia de que ele vem de fora, de longe. Fazemo-lo caminhar em pé sobre as cadeiras da plateia, mostrando a sua tendência para provocar e questionar a conduta tida por normal. Ao mesmo tempo, neste pequeno discurso (retirado do romance, *Livro Segundo. Reunião inoportuna. Capítulo VI — Para que vive um homem como este*⁵³), podemos já antever a semente de todo o conflito interior de Ivan — se o homem não acredita em Deus, nem na imortalidade da alma, tudo lhe é permitido, até mesmo o delito, ou seja, o indivíduo pode escolher fazer uma acção considerada imoral ou errada aos olhos da igreja ou até mesmo da sociedade, desde que a sua razão pessoal lhe indique como a coisa necessária a fazer. No final do discurso o actor chega ao palco. Ainda está em baixo, na zona da plateia. Tem de subir o palco para entrar no espaço cénico mais próximo dos espectadores, onde se desenvolveu a Introdução, e onde está o João — a testemunha — que o observa continuamente. Imaginámos que a zona da plateia onde Ivan faz o seu primeiro discurso, representa a vida pública da personagem, aquilo que ele mostra publicamente. E que o palco (a zona mais próxima dos

53 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 75.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia Ricardo Vaz Trindade.

Foto © Luís Belo

espectadores) representa a esfera privada da personagem, que se transforma progressivamente no mundo mental ou interior da personagem.

Portanto a cena que se segue — a subida para o palco — representa a passagem da vida pública da personagem (aquilo que Ivan mostra publicamente, as posições que assume, a atitude com que se representa), para a vida interior em que a personagem não pode (e às vezes não quer) fugir às questões mais profundas que o inquietam, em que a personagem se fragiliza e revela os seus aspectos mais sombrios e escondidos. É também um processo usado por Dostoiévski no romance, que queremos evidenciar em cena: começa-se por uma figura pública com características aparentemente resolvidas, claras, perceptíveis que a enquadram numa certa forma; e depois o autor faz-nos avançar para o interior da personagem, fazendo-nos ver e reconhecer muitas outras características, contraditórias, inconfessáveis, assustadoras. E esse processo de aproximação e de exploração do interior da personagem é desenvolvido de tal forma que nos faz pensar no tal abismo infinito da alma humana, comparável à infinitude do universo à nossa volta.

Entra música, colocada sempre pelo João na aparelhagem em cena.

Mais uma vez, a testemunha (que, como vimos anteriormente, também representa o espectador e o ponto de vista actual sobre a obra) interfere na acção antecipando, através do gesto de colocar esta música (uma canção popular russa cantada apenas com harmonias vocais, muito vibrante, mas com uma qualidade triste e angustiante), algo de trágico que se aproxima.

Este momento da subida de Ivan para o palco é uma breve cena sem texto, em que o actor joga com a dificuldade de subir, de passar para a próxima cena. É como uma premonição da desgraça que se aproxima.

Quando finalmente sobe para o palco tem um momento para reconhecer/conhecer os objectos. Senta-se na cadeira onde estava o João no início. Pega no livro dos Karamázov, folheia-o curioso. Observa o espaço. De repente olha para Aliocha (sentado na boca de cena) como se o tivesse visto só agora. Aliocha aproxima-se de Ivan, abraçam-se no meio da cena.

A relação que Ivan cria com o espaço cénico em cima do palco, evoca a ideia das memórias de infância, a ideia de voltar a um lugar aonde já não se ia há muito tempo. Um lugar que nos provoca sentimentos de ternura mas também de perturbação. De surpresa mas também de reconhecimento. Este espaço que queremos evocar e invocar é o espaço interior de cada ser humano: as suas memórias, os seus pensamentos íntimos, a sua consciência. E neste espaço íntimo de Ivan, a única personagem que pode entrar até este momento é o irmão, Aliocha.

CENA 2 — OS IRMÃOS CONHECEM-SE

Esta cena foi construída usando poucos adereços cénicos, baseando-a o mais possível na relação entre os dois intérpretes e num espaço bastante amplo e vazio, para evocar esta abstracção dum lugar interior/mental/emocional onde as pessoas se podem encontrar, e retirar-lhe características quotidianas reconhecíveis dos espaços concretos (na obra eles encontram-se num restaurante/taberna). Foram mantidos alguns elementos aos quais demos um simbolismo mais forte, como a sopa quente preparada por Ivan que Aliocha come com prazer. No romance a sopa é servida pelo empregado do restaurante, tal como toda a refeição. Na nossa cena este gesto de Ivan preparar a sopa, de modo muito concreto, aquecendo água num verdadeiro fervedor eléctrico, que faz o barulho da água em ebulição, que o público pode ouvir, simboliza a vontade de Ivan acolher Aliocha numa zona mais pessoal e privada, preparando-lhe e oferecendo-lhe de comer. E vermos Aliocha a comer a sopa quente com prazer, simboliza a sua relação pura e aberta com as coisas simples da vida, como o acto de comer. O texto desta cena é retirado do *Livro Quinto. Pró e Contra. Capítulos: III — Os irmãos conhecem-se, IV — A revolta e V — O*

*Grande Inquisidor*⁵⁴. Foi editado e trabalhado de modo a criar esta cena que cobre os principais acontecimentos destes capítulos.

Primeiro, as revelações de parte a parte, mostrando um importante momento de partilha, de abertura, de exposição e de fragilização entre ambos. Este é um momento fulcral para Ivan porque só acontece nesta conversa com Aliocha — é aqui que ele decide partilhar com outra pessoa os seus sentimentos e pensamentos mais escondidos. Não o faz com mais ninguém. Aqui Ivan revela o seu coração ardente e sensível.

Em segundo, os pensamentos de Ivan sobre Deus, sobre a fé e a descrença, com principal enfoque sobre a questão do sofrimento das crianças — tema que serve para pôr em causa os fundamentos da fé Judaico-Cristã.

Em terceiro a lenda do Grande Inquisidor, capítulo fundamental na obra *Os Irmãos Karamázov*, definido, entre muitos outros, por Vladimir Laksin no seu ensaio "*O julgamento de Ivan Karamázov*"⁵⁵ como o momento em que o escritor se confronta com o problema do cristianismo e do socialismo. Aqui pomos em cena esta fantasia de Ivan, em que o Grande Inquisidor tenta expôr e provar o falhanço da mensagem anunciada pela figura de Jesus Cristo.

IVAN (RICARDO) — Mando vir para ti uma sopa de peixe ou outra coisa qualquer, não podes viver só de chá.

ALIOCHA (JACINTO) — Manda lá vir, estou com fome.

IVAN (RICARDO) — E doce de ginja? Lembras-te como gostava de doce de ginja quando eras pequeno?

ALIOCHA (JACINTO) — E tu lembras-te disso? Manda vir também o doce, ainda continuo a gostar.

IVAN (RICARDO) — (*aproxima-se do mesa/carrinho de chá, acende o fervedor eléctrico para fazer a sopa*) Lembro-me de tudo, Aliocha. Amanhã vou-me embora e queria despedir-me de ti. Quero conhecer-te duma vez por todas e que tu me conheças. Pareces um homenzinho que se aguenta firme. Porque tu és firme, não és? E comecei a gostar de ti... E tu, gostas de mim, Aliocha?

ALIOCHA (JACINTO) — Gosto. O Dmitri diz a teu respeito: o Ivan é um túmulo. Mas eu digo: o Ivan é um enigma. Mas já comecei a compreender algumas coisas.

IVAN (RICARDO) — Então?

ALIOCHA (JACINTO) — Que és um jovem igual a todos os jovens, mas um tanto acanhado.

IVAN (RICARDO) — Acanhado?

ALIOCHA (JACINTO) — Ofendi-te?

Mais uma vez o João — a testemunha — interfere activamente na cena, embora a sua presença seja uma constante, e a sua constante observação do que acontece entre os outros dois intérpretes nos recorde que, para além da história de Dostoiévski, em cena está também o nosso ponto de vista sobre ela. Aqui, colocando esta canção popular do folclore russo, ao som da qual Aliocha dança com alegria e graciosidade, João está a evidenciar a diferença de naturezas de Aliocha e Ivan: o primeiro, alegre, cheio de graciosidade e espontaneidade, a sua atitude física é relaxada, aberta e pronta a reagir ao que o rodeia; o segundo, tenso, pouco natural, algo desajeitado, como se o seu corpo não estivesse em harmonia com o que diz ou mesmo com o ambiente à sua volta, numa contínua atitude de desajustamento. Estas características físicas e de atitude foram sugeridas por mim aos actores e desenvolvidas por eles em cena, nas suas acções e gestos. Por sua vez, o João — a testemunha — trabalhou sobre uma presença observadora e inquisitiva, como um cientista que observa a sua experiência. Sem tomar partido em relação às posições defendidas pelas

54 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 234-269.

55 LAKSIN, V. *Il giudizio su Ivan Karamazov*. Ensaio incluído na obra DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005. pp. XI - XLIII.

IVAN (RICARDO) — *(o fervor ferve, ele despeja a água quente na malga da sopa com o preparado instantâneo para sopas, faz isto enquanto fala)* Pelo contrário, impressionaste-me. Estava aqui a pensar nisso mesmo, que sou um jovem acanhado. E sabes o que mais pensava? Se eu perder a fé na vida, se perder a mulher amada, se me convencer de que tudo é um caos desordenado, se me atingirem todos os horrores da decepção humana... mesmo assim continuarei a querer viver, e uma vez que levei essa taça à boca, não me afastarei dela enquanto a não tiver esvaziado! Alguns fedelhos tísicos e moralistas, especialmente poetas, chamam muitas vezes infame a esta minha sede de viver. Ela é em parte um traço característico dos Karamázov, isso é verdade, mas porque há-de ela ser infame? Quero viver, e vivo. Nem que seja contra a lógica. Posso não acreditar na lógica das coisas, mas gosto das folhinhas pegajosas que rebentam na primavera, do céu azul, gosto de algumas pessoas, e não sei porquê gosto de alguns feitos da humanidade. Aqui está a tua sopa. Come e que te faça bom proveito, aqui cozinham muito bem. Não há aqui inteligência, nem lógica, aqui ama-se com as entranhas, com as primeiras forças juvenis... *(observa curioso o irmão enquanto ele come)* Compreendes alguma coisa deste meu palavreado, ou não, Aliocha?

ALIOCHA (JACINTO) — Compreendo até muito bem, Ivan: acho que toda a gente deve amar a vida primeiro que tudo.

IVAN (RICARDO) — Amar mais a vida do que o sentido da vida?

ALIOCHA (JACINTO) — Certamente, amá-la antes da lógica, como tu dizes, e só depois compreender o sentido. *(João que tem estado junto da aparelhagem a observar a cena, põe uma música popular tradicional russa. Aliocha começa a dançar, uma dança inspirada nos cossacos, João aplaude, instiga-o, entra na cena)* Metade da tua tarefa está feita: gostas de viver. Agora só precisas de fazer a segunda metade e estarás salvo.

personagens, mas reconhecendo as suas intenções e muitas vezes tornando-as ainda mais claras, como se ele fosse capaz de ver coisas que nem as próprias personagens vêem.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia João Jacinto e João Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

IVAN (RICARDO) — (*aplaudindo Aliocha*) Vejo que estás inspirado. És um homem firme, Aleksei. Ainda nos voltaremos a encontrar no mundo quando eu começar a largar a minha taça. O pai não quer largar a sua taça até aos setenta ou mesmo até aos oitenta, ele mesmo o disse, e muito a sério, embora seja um palhaço.

ALIOCHA (JACINTO) — Irmão! Como acabará todo este horror entre o pai e o Dmitri?

IVAN (RICARDO) — Não é possível adivinhar. Talvez acabe em nada, o caso dilui-se. Essa mulher é uma fera. Em todo o caso é preciso manter o velho em casa, e não deixar que o Dmitri lá entre, senão ainda o mata.

ALIOCHA (JACINTO) — Deixa-me perguntar-te mais uma coisa: é possível que qualquer homem tenha o direito de decidir, olhando para as outras pessoas, quem merece viver e quem não merece?

IVAN (RICARDO) — Para quê misturar aqui a questão do merecimento? Isso resolve-se por outros motivos muito mais naturais. E quanto aos direitos, quem não tem o direito de desejar?

ALIOCHA (JACINTO) — Mas não a morte de outra pessoa!

IVAN (RICARDO) — E mesmo que seja a morte? Para quê mentir a si próprio? Nesse caso deixa-me também perguntar-te: achas que eu também sou capaz, como o Dmitri, de matar o pai?

Ivan coloca a Aliocha a questão que depois o vai atormentar até ao final da obra: seria eu capaz de matar o meu pai? Terei eu sido responsável pela morte do meu pai?

ALIOCHA (JACINTO) — Que dizes tu, Ivan? Nunca me ocorreu essa ideia! E também não acho que o Dmitri...

IVAN (RICARDO) — Obrigado ao menos por isso. Fica sabendo que eu sempre o defenderei. Mas neste caso deixo pleno espaço aos meus desejos. (SILÊNCIO) Aliocha, vou mandar vir champanhe, bebamos pela minha liberdade. Se soubesses como estou contente! *(tenta ele mesmo dançar uma dança tipo os cossacos, mas a coisa sai-lhe frenética demais, despropositada, sem a graça de Aliocha)*

ALIOCHA (JACINTO) — Não, irmão, é melhor não bebermos. Mas vais mesmo embora amanhã?

IVAN (RICARDO) — E tu, porque razão estás tão preocupado por eu me ir embora? Sabe Deus quanto tempo ainda temos, tu e eu, antes da partida. Uma eternidade, uma imortalidade!

ALIOCHA (JACINTO) — Sabe Deus?

IVAN (RICARDO) — Bem, imagina que eu talvez até aceite Deus, isso para ti é inesperado, não?

ALIOCHA (JACINTO) — Sim, é claro, se não estiveres a brincar.

IVAN (RICARDO) — Sabes, meu caro, no séc XVIII houve um velho pecador que afirmou que se não existisse Deus era preciso inventá-lo, *s'il n'existait pas Dieu il faudrait l'inventer*. E de facto o homem inventou Deus. E o estranho e admirável não seria que Deus existisse, o admirável é que essa ideia, a ideia da necessidade de Deus, possa ter entrado na cabeça dum animal tão selvagem e tão mau como o homem. Quanto a mim, há muito que decidi não pensar nisto: foi o homem que criou Deus ou Deus que criou o homem? Declaro de modo simples e directo, que admito a existência de Deus. *(João põe música — requiem)*. Aceito a sua sabedoria e o seu objectivo, que para nós é absolutamente desconhecido; acredito na ordem, no sentido da vida, acredito na eterna harmonia, em que supostamente todos nos uniremos um dia, acredito no Verbo para o qual tende o universo, e assim por diante, assim por diante até ao infinito. Parece que já estou no bom caminho, não? *(João tira a música)* Pois então imagina que no fim de contas eu não aceito esse mundo de Deus, não o admito de maneira nenhuma. Não é Deus que eu não aceito, compreende-me bem, é o mundo por ele criado.

ALIOCHA (JACINTO) — *(durante a deixa anterior Aliocha sentou-se na cadeira perto da ilha de objectos)* Explicas-me porque não aceitas o mundo?

Todo este discurso sobre a violência sobre as crianças foi trabalhado com o actor de modo a não passar demasiada emoção: há uma luta interior no actor, que o espectador deve sentir, entre querer passar a informação com a frieza de quem apenas enuncia factos curiosos que recolheu e a emoção que quer aflorar, mas que ele reprime.

IVAN (RICARDO) — É claro que explico, não é segredo, era aí que eu queria chegar. Meu irmãozinho, não pretendo corromper-te nem abalar os teus princípios, mas queria talvez curar-me por teu intermédio. Tu gostas de crianças, Aliocha? Sei que gostas, e compreenderás por que razão agora quero falar delas. Se elas também sofrem horrivelmente neste mundo, é naturalmente por culpa dos pais, são castigadas pelos pais que comeram a maçã... mas este raciocínio é incompreensível para o coração humano. Por vezes fala-se da crueldade “animalesca” dos homens, mas isso é uma terrível ofensa para os animais: o animal nunca pode ser tão cruel como o homem, tão artisticamente cruel. O tigre apenas morde, rasga e é só isso que sabe fazer. Nunca lhe passaria pela cabeça pregar as vítimas pelas orelhas durante uma noite. Conta-se que os turcos torturavam com volúpia as crianças, desde arrancá-las com o punhal do ventre das mães, até atirar ao ar crianças de peito e apanhá-las com a ponta da baioneta diante dos olhos da mãe. Diante dos olhos da mãe constituía aliás o prazer principal. Mas houve uma cena que me impressionou fortemente. Uma criança de peito nos braços da mãe trémula, à volta os turcos que irromperam pela casa. Fantasiaram um divertimento: acariciam o bebé, riem-se para o fazer rir, o que conseguem, o bebé ri-se. Nesse momento um turco aponta-lhe a pistola a pouca distância do rosto. O bebé ri-se alegremente, estende as mãozinhas para agarrar a pistola, e de repente o artista puxa o gatilho e despedaça-lhe a cabeça. Artístico, não é verdade? A propósito, diz-se que os turcos gostam muito de doces.

ALIOCHA (JACINTO) — Irmão, para quê tudo isto?

IVAN (RICARDO) — Penso que, se o diabo não existe e portanto foi o homem que o criou, criou-o à sua imagem e semelhança.

ALIOCHA (JACINTO) — Nesse caso, tal como criou Deus.

IVAN (RICARDO) — Tens uma maneira espantosa de virar as palavras, como diz Polónio no Hamlet. Apanhaste-me na palavra, está bem, fico contente. Perguntas-me porquê tudo isto? Sou um colecionador de certos factos. Os turcos, é claro, fazem parte da colecção, mas tenho também algumas coisinhas nacionais que são até melhores do que as turcas.

João aproxima-se da ilha de objectos durante a deixa seguinte. Senta-se e pega no carrinho de brincar que manipula enquanto ouve a história que se segue.

IVAN (RICARDO) — Sobre crianças tenho coisas ainda melhores. O pai e a mãe de uma menina de cinco anos, “gente respeitável da função pública, instruída e bem-educada”, começaram a odiar a filha. Estes pais instruídos desta pobre menina de cinco anos submetiam-na a todas as sevícias possíveis. Espancavam-na, chicoteavam-na, davam-lhe pontapés. Por fim chegaram ao máximo requinte: no tempo frio, com gelo, fechavam-na toda a noite na retrete, porque ela de noite ainda não sabia pedir para ir lá, e por isso besuntavam-lhe o rosto com as próprias fezes, e era a mãe, a própria mãe que o fazia! E essa mãe conseguia dormir, enquanto à noite se ouviam os soluços da pobre criança, fechada num lugar imundo! Compreendes isto, um pequeno ser, à noite num lugar imundo, no escuro e ao frio, a bater com o seu punho minúsculo no peito exausto e a chorar lágrimas sangrentas e submissas ao “nosso Senhor” para que a defenda? Compreendes este absurdo, compreendes para que é necessário, para que foi criado este absurdo? Dizem que sem ele o homem não conheceria o bem e o mal. Pois todo o mundo do conhecimento não vale nesse caso as lágrimas de uma criança ao “nosso Senhor”. Estou a atormentar-te, Aliocha, parece que não estás em ti. Eu paro, se quiseres.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia Ricardo Vaz Trindade e João Jacinto.

Foto © Luís Belo

ALIOCHA (JACINTO) — Não faz mal, continua, quero ouvir-te.

IVAN (RICARDO) — Ouve, eu só falo das crianças para tornar o caso mais evidente. É de propósito que não digo uma palavra sobre as restantes lágrimas humanas, de que toda a terra está saturada desde a crosta até ao centro, e reduzo assim o tema. Sou um percevejo; não consigo compreender por que razão tudo está assim organizado. Quer dizer que a culpa é das próprias pessoas: foi-lhes dado o paraíso, elas quiseram a liberdade e roubaram o fogo do céu, sabendo que seriam infelizes, e portanto não há que ter pena delas. Eu sei, que o sofrimento existe, que não há culpados, que as coisas decorrem simplesmente umas das outras, que tudo flui e se equilibra: mas isto é apenas um disparate euclidiano, não posso viver de acordo com ele! Que me importa que não haja culpados e que eu saiba isso... preciso da punição, porque senão acabo comigo. E punição não algures no infinito e sabe-se lá quando, mas aqui, na terra, e que eu próprio a veja. Quero estar presente quando todos ficarem de repente a saber porque tudo foi assim. Mas há as crianças, e que posso eu fazer quanto a elas? Ouve: se todos devem sofrer para com o sofrimento adquirirem a harmonia eterna, o que têm as crianças a ver com isso? Diz-me por favor. É completamente incompreensível porque devem também elas sofrer. A suprema harmonia não vale uma só lágrima daquela criança torturada que batia com o pequeno punho no peito. Não vale porque essas lágrimas ficaram sem expiação. Elas devem ser expiadas, de outro modo, não pode haver harmonia. Mas como, expiá-las com o quê? Não quero a harmonia; por amor à humanidade não a quero. Antes quero ficar ao lado dos sofrimentos não vingados. Além disso, puseram um preço demasiado alto à harmonia, não está ao nosso alcance pagar tanto pela entrada. E por isso apresso-me a devolver o meu bilhete. Não é que não aceite Deus, Aliocha, apenas lhe devolvo o bilhete, com todo o respeito.

É só nesta parte final do discurso de Ivan, em que ele diz que é um percevejo e que não compreende nada, que o actor finalmente se exalta e se emociona. Há raiva nesta última parte do discurso.

ALIOCHA (JACINTO) — *(levanta-se e aproxima-se de Ivan)*
Isso é revolta!

IVAN (RICARDO) — Revolta? Diz-me tu mesmo, francamente, desafio-te: imagina que és tu que constróis o edifício do destino da humanidade, para no final fazer as pessoas felizes mas para isso é necessário e inevitável torturar apenas uma criança inocente, por exemplo, aquela menina que batia com o pequenino punho no peito, e assentar esse edifício nas suas lágrimas não vingadas: concordarias em ser o arquitecto nessas condições? Diz-me, e não mintas!

ALIOCHA (JACINTO) — Não, não concordaria. Mas, meu irmão, tu perguntas se há no mundo um ser que tenha o direito de perdoar? Mas esse ser existe e pode perdoar tudo, tudo e todos, por tudo, porque ele mesmo deu o seu sangue inocente por todos e por tudo. Tu esqueceste-te dele, e é sobre ele que se constrói o edifício.

IVAN (RICARDO) — Ah, o único sem pecado e o seu sangue! Não me esqueci dele, não, e, pelo contrário, estava surpreendido por não o teres evocado durante tanto tempo. Sabes, Aliocha, não te rias, eu, em tempos, compus um poema. *(aproxima-se de João que lhe dá para as mãos o terço de madeira antigo)* Se podes perder mais uns dez minutos comigo, eu digo-to.

ALIOCHA (JACINTO) — Tu escreveste um poema?

IVAN (RICARDO) — Oh, não, não o escrevi, e nunca na vida escrevi nem dois versos. Mas este poema, inventei-o e memorizei-o. Tu serás o meu primeiro leitor, ou seja, ouvinte. Digo-to ou não?

ALIOCHA (JACINTO) — Sou todo ouvidos.

IVAN (RICARDO) — O meu poema “O Grande Inquisidor” é uma coisa absurda, mas quero dar-to a conhecer.

João põe música — novamente o requiem russo. Ivan manipula o terço com o seu crucifixo, que representa a personagem de Jesus mencionada na história seguinte.

IVAN (RICARDO) — A acção decorre no século XVI e, nesse tempo, era costume, nas obras poéticas, fazer as forças do alto descerem à terra. Pois o meu poemazinho seria desse mesmo género. No meu poema Cristo aparece em cena, mas na verdade não diz nada, apenas aparece e passa. A acção decorre em Espanha, em Sevilha, nos tempos mais terríveis da Inquisição. E Ele quis, ao menos por um instante visitar os seus filhos precisamente ali onde crepitavam as fogueiras dos heréticos. Apareceu discretamente, imperceptível, e eis que, estranhamente, todos o reconhecem. *(põe o terço à volta do pescoço de Aliocha)* O povo é atraído por Ele por uma força invencível, rodeia-o, concentra-se à sua volta, segue-o. Ele passa em silêncio entre as pessoas com um sorriso sereno, de uma infinita compaixão. “É Ele, é Ele mesmo — repetem todos — só pode ser Ele, mais ninguém”. Ele detém-se no adro da catedral de Sevilha, precisamente no momento, em que, entre choros estão a levar para o templo um caixão infantil branco, aberto, onde jaz uma menina de sete anos. A criança morta jaz coberta de flores. A mãe chorosa cai aos pés d’Ele: “se és tu, ressuscita a minha filha! A procissão pára, colocam o caixão aos pés dele. Ele olha e a sua boca profere mais uma vez baixinho: “Talifa kumi” — “levanta-te

menina". A menina levanta-se do caixão, senta-se e olha em volta sorrindo, com os seus olhinhos surpreendidos. Tem nas mãos o ramo de rosas brancas com que jazia no caixão. Nesse momento passa ao lado o Grande Inquisidor. É um velho, alto, direito, ressequido, com uns olhos encovados nos quais ainda brilha uma centelha de fogo. Estende um dedo e ordena aos guardas que o prendam. E o seu poder é tão grande, e o povo está tão submisso, obediente e temeroso, que a multidão se afasta imediatamente diante dos guardas, e estes, no meio de um silêncio sepulcral que de repente se instalou, agarram-no e levam-no. Passa-se o dia, começa a noite sevilhana. O ar cheira a louro e a limão. No meio da profunda escuridão, abre-se de repente a porta de ferro, e o próprio velho inquisidor entra na cela. Está sozinho, pára à entrada e perscruta-lhe o rosto longamente.

Ivan fica em pé ao lado da aparelhagem da música. João coloca o "manto" do Inquisidor e entra na cena. Toda o discurso do Inquisidor é construído como uma partitura sobre o requiem, acompanhando os movimentos da música e jogando com ela.

GRANDE INQUISIDOR (JOÃO) — *(dirigindo-se a Aliocha, como se ele personificasse a figura de Cristo, mas mantendo sempre a relação com o público, olhando-o muitas vezes durante o seu discurso)* És tu? Tu? Não respondas, está calado. Porque vieste cá incomodar-nos? Mas sabes o que te acontecerá amanhã? Sejas Tu mesmo, ou apenas uma aparência Dele, amanhã condeno-te e queimo-te na fogueira como o pior dos hereges.

Não eras tu que dizias tantas vezes: "Quero tornar-vos livres"? Pois agora viste essas pessoas "livres". Sim, este assunto custou-nos muito caro, mas terminámos por fim esta obra em teu nome. Durante quinze séculos atormentámo-nos com essa liberdade, mas agora isso está concluído, solidamente concluído. Fica sabendo que agora, precisamente hoje, estas pessoas estão mais do que nunca convencidas de que são inteiramente livres, e no entanto, elas mesmas nos têm trazido a sua liberdade e a têm colocado aos nossos pés. Porque só agora se tornou possível pensar na felicidade das pessoas. O homem foi criado rebelde; podem os rebeldes ser felizes? Tu foste avisado, não te faltaram avisos e conselhos, mas não escutaste os avisos e rejeitaste o único caminho pelo qual era possível fazer as pessoas felizes.

O espírito terrível e sábio, o espírito da autodestruição e do nada, falou contigo no deserto, e diz-se nos livros que te "tentou três vezes". E nessas três perguntas estão representadas todas as contradições históricas irresolúveis da natureza humana. Quem tinha razão, tu ou ele? Lembra-te da primeira pergunta: "Estás a ver estas pedras neste deserto árido e ardente? Transforma-as em pães e a humanidade irá atrás de ti como um rebanho." *(Aliocha retira o terço que Ivan lhe tinha colocado à volta do pescoço no início desta cena, pousa-o na cadeira onde estava sentado e afasta-se para o fundo)* Mas tu não querias privar o homem da liberdade e rejeitaste a proposta, pois qual será a liberdade, pensaste, se a obediência for comprada com pães? Objectaste que nem só de pão vive o homem, mas não percebes que em

O Grande Inquisidor é interpretado por João — a testemunha: é como se o cientista se tivesse envolvido de tal maneira com as suas observações, que não resistisse a participar ele mesmo na experiência. No entanto, mantém uma atitude algo exterior à narrativa, mantém uma atitude irónica e crítica, distanciada; este distanciamento e ironia mostram-se, por exemplo, através da utilização que ele faz do objecto terço, retirando-lhe toda a simbologia católica de objecto sagrado, na forma como o manipula como se fosse uma marioneta, ou uma espada, ou um pedaço de madeira sem importância, etc. Mantém também continuamente a ligação com os espectadores — dirige-se directamente a eles, jogando também com a ideia, que sentimos bem forte no texto, que este discurso continua a ser válido para qualquer um de nós que o ouve hoje. Também fizemos um jogo de relação entre o texto e a música, de modo a sublinhar ainda mais a teatralidade da situação e a sublinhar a ideia de caricatura da personagem do Grande Inquisidor que aparece assim como uma figura algo grotesca, evidenciando, por exemplo, a ostentação, e o abuso de poder presente nos altos cargos das hierarquias religiosas.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia João Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

nome desse mesmo pão eles se vão revoltar contra ti, vão combater-te e vencer-te? “Alimenta-nos e pede-nos virtude depois!” — eis o que estará escrito na bandeira que vão erguer contra ti e com a qual destruirão o teu templo. E compreenderão por si mesmos que é impossível ter ao mesmo tempo liberdade e pão terreno para todos, porque nunca, mas nunca serão capazes de o partilharem entre si! Existem três forças que são as únicas na terra capazes de vencer e cativar para sempre as consciências destes rebeldes fracos: o milagre, o mistério e a autoridade. Rejeitaste-as todas. O homem não procura tanto Deus como procura o milagre. “Desce da cruz e acreditaremos que és tu.” Não desceste porque uma vez mais não quiseste subjugar o homem com o milagre, e ansiavas pela fé livre e não milagrosa. Nós corrigimos o teu feito e baseámo-lo em *milagre, mistério e autoridade*. E os homens alegraram-se por serem de novo conduzidos como um rebanho, e por lhes ser finalmente retirado do coração o tão terrível dom da liberdade de escolha. (*aproxima-se da cadeira e pega no terço que ficou pousado sobre ela, dirige-se ao crucifixo*) Diz-me: não temos razão ao proceder assim, ao aliviar a humanidade do seu fardo e permitir-lhe até mesmo o pecado, mas com a nossa autorização? Para que vieste agora incomodar-nos? E porque olhas assim para mim tão fixamente e em silêncio, com esses teus olhos meigos? Zanga-te, não quero o teu amor, porque eu próprio não te amo. Pois então ouve: nós não estamos contigo, mas com *ele*, é este o nosso segredo! Há precisamente oito séculos aceitámos-lhe aquilo que tu rejeitaste com indignação, aquele último dom: recebemos Roma e a espada de César (*usa o crucifixo como uma espada*) e proclamámo-nos os únicos reis da terra. Oh, esta causa está ainda apenas no princípio, mas já começou. A terra vai ainda sofrer muito, mas atingiremos o nosso objectivo e seremos os Césares, e então pensaremos na felicidade universal das pessoas.

Aliocha vai sentar-se mais uma vez na cadeira onde estive no início da cena.

O rebanho vai reunir-se de novo e de novo se submeterá, e desta vez para sempre. Obrigá-los-emos a trabalhar, sim, mas nas horas livres de trabalho organizaremos as suas vidas como um jogo infantil, com canções infantis, em coro, com danças inocentes. Oh, até lhes permitiremos que pequem porque os amamos, e tomaremos sobre nós o castigo desses pecados. Hão-de nos contar tudo, tudo, até os segredos mais dolorosos da sua consciência, e nós decidiremos tudo e eles acreditarão na nossa decisão com alegria. E todos serão felizes, todos os milhões de seres, excepto as centenas de milhar que os dirigem. Porque só nós, os que guardamos o mistério, seremos infelizes. Haverá milhões de crianças felizes, que morrerão serenamente em teu nome, e no além encontrarão apenas a morte. Mas nós guardamos o segredo para a felicidade deles.

(Lançou o terço para trás das costas como um manto, e dirige-se novamente a Aliocha na cadeira) Fica sabendo que não tenho medo de ti. Fica sabendo que também eu estive no deserto, também abençoei a liberdade e me preparei para fazer parte dos eleitos. Mas despertei e não quis servir a loucura. Voltei e juntei-me àqueles que corrigiram a tua obra. Repito, amanhã mesmo verás esse rebanho obediente, que ao meu primeiro sinal correrá a atizar as brasas da fogueira onde te queimarei por nos teres vindo estorvar. Porque se houve alguém que mereceu a fogueira mais do que todos, esse alguém és tu. Amanhã queimo-te. *Dixit.*

João despe o figurino e volta à sua zona de observação. Um silêncio que se prolonga. Aliocha começa a rir. A gargalhada cresce e contagia os outros dois.

Esta saída da cena do Grande Inquisidor com um silêncio que se prolonga e que se transforma num momento de riso, iniciado por Aliocha, que contagia os outros dois actores, até chegar àquele limite em que o espectador pode pensar que os actores perderam o controlo da situação, tem duas funções: primeiro, fechar um momento muito forte e muito diferente da situação anterior de modo eficaz — é como se esta cena fosse um espectáculo dentro do espectáculo; segundo, reforçar o ponto de vista de Aliocha que defende a figura de Cristo mas que não tem grandes argumentos para rebater o discurso do Inquisidor.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia Ricardo Vaz Trindade e João Jacinto.

Foto © Luís Belo

ALIOCHA (JACINTO) — Mas isso é um absurdo! O teu poema é um louvor a Cristo e não uma injúria... Quem acreditará no que dizes quanto à liberdade? E que pecados humanos são esses assumidos por ele? Isso é Roma, e nem toda a Roma, o mais elementar desejo de poder... Não pode existir um personagem tão fantástico como o teu inquisidor. O teu inquisidor não acredita em Deus, é esse o segredo dele. Tu não acreditas em Deus... Como acaba o teu poema, ou já acabou?

IVAN (RICARDO) — Eu queria acabá-lo assim: o inquisidor cala-se e fica algum tempo à espera que o prisioneiro responda alguma coisa, nem que seja amarga terrível. Mas ele aproxima-se de repente do velho, em silêncio, e beija-o suavemente nos lábios. É toda a sua resposta. (pausa) Mas isto é apenas uma tolice, Aliocha, um poema incoerente dum estudante inepto que nunca escreveu dois versos. Porque levas isto tão a sério? Já te disse: só quero chegar aos trinta anos, e depois... atiro a taça ao chão!

ALIOCHA (JACINTO) — E as folhinhas viscosas, e o céu azul, a mulher amada, os feitos da humanidade? Como vais tu viver, como vais amá-los? Com esse inferno no peito e na cabeça como é possível? Ou então matas-te, não aguentas!

IVAN (RICARDO) — Há uma força que aguenta tudo!

ALIOCHA (JACINTO) — Que força?

IVAN (RICARDO) — A força dos Karamázov... A força da baixeza karamazoviana.

ALIOCHA (JACINTO) — Quer dizer que “tudo é permitido”? Tudo é permitido, é isso, é isso?

IVAN (RICARDO) — Ah, foste buscar essa palavrinha de ontem? Sim, talvez: “tudo é permitido”, uma vez que a palavra já foi proferida. Não a renego. Pensava que te tinha ao menos a ti neste mundo, mas agora vejo que também no teu coração não há lugar para mim. Não renego a fórmula “tudo é permitido”. E daí vais rejeitar-me por isso, vais, vais?

ALIOCHA BEIJA-O SUAVEMENTE NOS LÁBIOS.

IVAN (RICARDO) — Plágio literário! Roubaste isso do meu poema! Mas obrigado. Vamos, Aliocha, são horas, para mim e para ti. Ouve, se na verdade eu for capaz de amar as folhinhas viscosas, hei-de amá-las apenas lembrando-me de ti. Basta-me que tu existas algures por aí, e ainda não perderei a vontade de viver. Isto é bastante para ti? Se quiseses, toma isto como uma declaração de amor. Mas agora vais para a direita e eu vou para a esquerda... e basta, estás a ouvir, basta.. Adeus, dá-me mais um beijo, assim mesmo, e vai...

Abraçam-se mais uma vez. João Jacinto sai por umas das portas laterais do palco.

Este texto foi editado previamente por mim e proposto aos actores, e depois retrabalhado já em fase de ensaios (cortado em alguns momentos, reeditado, etc.) seguindo propostas dos actores e respondendo a necessidades surgidas na orgânica da cena teatral.

No final da cena ficamos com a sensação de que este encontro entre os dois irmãos serviu para Ivan confrontar a sua teoria da descrença, da não existência de Deus, da inutilidade de todos os esforços humanos para darem sentido à vida, com aquele que ele sente ser o melhor representante do reverso desta teoria, Aliocha, ou seja, a perspectiva da fé, da crença no ser humano e na sua bondade intrínseca, da esperança no futuro e da crença num sentido maior para a vida de cada indivíduo. No final do confronto, Ivan mantém-se na sua posição. O seu conflito interior não se resolveu ainda, nem para um lado, nem para o outro. Mas percebemos também que a marca deixada por Aliocha é forte: talvez ele signifique a salvação de Ivan algures no futuro. E ele diz-lho com as seguintes palavras: “Ouve, se na verdade eu for capaz de amar as folhinhas viscosas, hei-de amá-las apenas lembrando-me de ti”, pronunciadas no final da grande cena.

Expusemos assim o grande conflito de Ivan (e do espectáculo) com todos os pontos de vista, as motivações ocultas, e até as fantasias que emergem deste dilema, como é o caso do Grande Inquisidor. Os espectadores presenciavam esta exposição, este dilema, este confronto, de modo a poderem, eles mesmos, tomarem posições, e reconhecerem a validade e a profundidade dos pontos de vista apresentados. Estamos agora preparados para introduzir os elementos que precipitarão o desenlace do conflito.

CENA 3 — UMA SOMBRA OBSCURA

Ivan tem um tremor, perde o equilíbrio. João aproxima uma cadeira dele para que se sente. Ivan sentado na cadeira, prostrado. De repente levanta os olhos quase numa súplica para os espectadores. Olha para Ana Bento (a nossa consultora musical do espectáculo e a pianista da cena que se segue) sentada na primeira fila, ela entra em cena e vai tocar uma peça no piano. Acaba a peça, silêncio.

Os objectos e a cena, a teatralidade e a parateatralidade

A propósito dos objectos em cena, da sua relação com o espectador e da sua importância na criação do espectáculo teatral, recordo mais uma vez Hans-Thies Lehmann (já mencionado no nosso Capítulo 1) e o seu “Teatro Pós —Dramático”, no capítulo 3 - Panorama do teatro pós-dramático:

“Kantor ou a cerimónia

Com Kantor, em contrapartida, os atores humanos entram em um espaço de actuação das coisas. Desaparece a hierarquia que constitui uma necessidade vital para o drama, no qual tudo gira em torno da acção humana, e as coisas existem apenas como acessórios, como o “necessário”. É possível falar de uma temática específica da coisa, na qual os elementos da acção, uma vez que estejam à mão, são dramatizados.”⁵⁶

Esta relação com os objectos (com as coisas) em cena, que os trata como parte integrante dos acontecimentos em cena, e não como criadores de contexto ou de ambiente, ou como caracterizadores de um espaço que se quer representar, foi algo procurado e desenvolvido com bastante depuração no espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. Foram as “coisas”, em muitas situações cénicas do espectáculo, o motor para acontecimentos, e a sua presença ganhou um significado dramático por causa disso - sem esses objectos específicos não podiam acontecer determinadas coisas em cena. Refiro-me por exemplo ao piano de cauda que tínhamos no palco do Teatro Viriato e que decidimos incluir no espaço cénico, uma vez que estávamos a usar todo o espaço do palco (incluindo para colocar o público) completamente despido e não havia, por isso, espaço para o guardar fora da vista dos espectadores. A partir do momento em que o piano passou a fazer parte do nosso espaço cénico, era evidente que algo de muito significativo deveria acontecer com ele. E de facto, foi através dele que surgiu uma das cenas, para mim, mais significativas do espectáculo: o momento em que, vinda da plateia (para onde entrou com o restante público, sem nunca dar a entender que iria ter alguma participação no espectáculo) a música Ana Bento, entra no espaço cénico, senta-se ao piano e executa uma peça (Prelúdio VII de Luís de Freitas Branco), enquanto o actor que interpreta Ivan está em cena, prostrado, numa cadeira. No final a intérprete volta a sentar-se entre os espectadores e a cena continua com a intervenção de um dos actores num outro espaço, até aí não usado - um camarote do teatro. É significativo porque é um dos momentos em que a relação entre espectadores e espaço cénico é questionada e colocada no centro da atenção de forma mais evidente. E isto não tem a ver apenas com a questão do que “é teatro” e o que “não é teatro”, dessa ideia de ilusão e representação do mundo, que a teoria do teatro pós-dramático veio desconstruir; tem antes a ver com a necessidade de criar um

56 LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind, Edição Cosac & Naif, 2008. p. 121.

elemento de ligação real e concreto entre o que se passa em cena e o que se passa fora dela. Embora em cena as palavras sejam (quase todas) de um romance do século XIX, aquilo a que estamos a assistir, ou melhor ainda, aquilo de que estamos a participar, é uma coisa de agora, diz-nos respeito, relaciona-se connosco, basta literalmente levantar-se e dar uns passos para se estar dentro do que está a acontecer em cena, para influenciar o que está a acontecer em cena. Naturalmente a entrada em cena, vinda do público, da música é um acto preparado, mas ao fazê-lo acontecer estamos a evidenciar e a tornar mais concreta essa possibilidade para cada um dos espectadores.

Neste momento, Ivan (mas não só Ivan enquanto personagem, também o actor Ricardo que interpreta Ivan) tem um tremor, uma espécie de pequeno colapso, como se a cena anterior tivesse sido forte demais para ele, como se, depois de uma confissão nunca antes feita, revelando partes secretas da sua alma, ele sentisse agora uma grande fraqueza e sensação de vazio; mais uma vez se joga também com a ideia da premonição, de não se estar completamente preparado para o que vem a seguir, embora se saiba que isso é inevitável. Ricardo hesita, perde as forças, cambaleia. João — a testemunha — adverte, compreende, antecipa: aproxima-lhe uma cadeira para que se sente. Ricardo, que até agora tem jogado com a ideia de “quarta parede” mais ou menos assumida, advertindo muito pouco a presença do público, neste momento desconstrói esse código anteriormente criado e olha os espectadores, insistentemente, intensamente, como a pedir-lhes algo, uma intervenção, uma reacção... Fixa-se na Ana Bento, a nossa cúmplice sentada entre os espectadores. A Ana Bento levanta-se da sua cadeira na plateia, entra no espaço cénico, dirige-se ao piano que sempre esteve em cena, aberto e com uma partitura aberta, e toca o Prelúdio VII Muito Moderado de Luís de Freitas Branco⁵⁷. Este momento *pirandelliano* em que o código teatral é posto em causa pela intervenção concreta de algo exterior a esse código (a entrada de um espectador em cena), foi imaginado como mais uma forma de questionar a relação do espectador com o espectáculo, e de criar um acontecimento concreto que equacionasse a possibilidade real de um espectador ter uma parte activa no espectáculo, como de facto achamos que tem. O espectador é também o criador do espectáculo - do seu significado.

Ao mesmo tempo esta intervenção funciona como o ponto de viragem entre a hipótese/teoria lançada por Ivan e as consequências dessa teoria; do plano do ideal, quando confrontada com o plano concreto da realidade humana. Por outras palavras, o que pode acontecer quando realmente o indivíduo se comporta como se *tudo lhe fosse permitido, mesmo o delito*.

A peça escolhida foi resultado de várias pesquisas e trocas de ideias entre mim e Ana Bento. Começámos por pensar em compositores russos da época de Dostoiévski (em relação às restantes músicas usadas no espectáculo, o fio condutor foi esse — a origem russa, e naturalmente serem adequadas à atmosfera que se procurava criar em cada um dos momentos). Outro factor que condicionou a escolha foi ser uma peça para piano. E ainda uma peça que se adequasse à atmosfera pretendida para aquele momento. Depois de procurar entre os russos, sem chegarmos a consenso, a Ana sugeriu que se procurasse entre os compositores portugueses dessa mesma época, porque havia coisas extremamente interessantes e, muitas vezes, pouco conhecidas pelo grande público, o que poderia ser também uma forma de divulgar uma peça dum compositor português. A Ana sugeriu-me então, entre outras, esta peça de Luís Freitas Branco, que acabou por ser a nossa escolha.

57 <https://www.youtube.com/watch?v=qsh97jflGZk>



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia Ana Bento.

Foto © Luís Belo

O momento parateatral é interrompido por uma nova surpresa no dispositivo cénico: chegamos a voz do actor que interpretou Aliocha, agora no papel de Smerdiakov, vinda da primeira frisa, no alto, à direita do espectador. O espectador é assim chamado de novo para a história de Dostoiévski.

A opção de o mesmo actor (Jacinto) interpretar estas duas personagens (Aliocha e Smerdiakov), já foi explicada anteriormente⁵⁸ — fazia sentido que as duas personagens fossem o duplo uma da outra, os dois reversos da mesma moeda, os dois opostos presentes no dilema espiritual de Ivan: Aliocha - enquanto crença na humanidade, no bem intrínseco do homem, numa ideia de comunhão entre todos os seres humanos; Smerdiakov — enquanto individualismo levado ao extremo, descrença total na necessidade de comunhão entre os homens, vontade apenas de satisfazer as necessidades e ambições pessoais. No entanto, a nível do trabalho do actor elas foram abordadas como personagens distintas (física e psicologicamente), o que também foi reforçado pela caracterização exterior de cada uma (figurinos e adereços). Portanto o espectador está perante duas presenças (atitude, comportamento) muito distintas em palco mas que são interpretadas pelo mesmo actor, o que reforça ainda mais a ambiguidade da situação, e a ideia de que dentro de cada um de nós existem todas estas possibilidades.

Há também a ideia de que esta nova personagem que aparece é um intruso. Está fora do espaço íntimo e pessoal de Ivan (o espaço no palco). Mais tarde vai entrar nele, mas quase como uma invasão a que Ivan não é capaz de resistir.

58 Ver A configuração inicial das regras deste universo teatral. p. 158-163, neste capítulo.

SMERDIAKOV (JACINTO) — *(ouve-se uma voz vinda da frisa no alto à direita do público, depois surge a luz e vemos Smerdiakov, é o mesmo actor que faz Aliocha mas com um figurino assumidamente diferente. Neste momento Ana volta para o seu lugar no público)* Ivan Fiódorovitch!

IVAN (RICARDO) — Smerdiakov? Diabo, que fazes aí?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Estou de guarda ao seu pai. Porque é que o senhor não se vai embora?

IVAN (RICARDO) — Porque me dizes isso?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Por nada... é só para conversar... A minha situação é terrível, Ivan Fiódorovitch. Esses dois, o seu pai e o seu irmão Dmitri, estão completamente loucos, por causa dessa mulher, da Gruchenka. Andam furiosos e ameaçam-me, os dois, todos os dias: "Tu não o deixes passar!", "Tu avisa-me se ela vier!", "Se tu a deixas entrar, eu mato-te!". Ando com tanto medo que juro que já pensei em acabar com a minha vida. Acho que amanhã me vai dar um ataque de epilepsia. Um ataque daqueles que duram muito tempo, muito tempo, senhor.

Mesmo que fosse a fingir, acho que tenho esse direito para salvar a minha vida. É que se o Dmitri me apanha no caminho dele, mata-me como quem mata uma mosca.

E se eu ficar doente, e não estiver de guarda ao seu pai, ele pode vir e aproveitar a situação. E também há a questão do dinheiro, os três mil rublos que o seu pai tem guardados num envelope no quarto, o Dmitri sabe onde ele está... E também se o vosso pai morresse agora, cada um de vocês, dos filhos, terá logo garantidos quarenta mil rublos, porque o testamento não está feito... Por isso lhe pergunto, porque é que o senhor não se vai embora?

IVAN (RICARDO) — Mas porque é que tu, depois de tudo isso, me aconselhas a ir embora? Se eu vou alguma coisa vai acontecer aqui.

SMERDIAKOV (JACINTO) — Precisamente.

IVAN (RICARDO) — Como, precisamente?

SMERDIAKOV (JACINTO) — O que eu queria dizer é que no seu lugar, eu deixava aqui tudo imediatamente... em vez de ficar aqui a presenciar um caso destes...

IVAN (RICARDO) — Bastardo! Filho duma... *(atira-lhe qualquer coisa)* Amanhã parto para Moscovo, se queres saber, amanhã de manhã cedo... e pronto!

SMERDIAKOV (JACINTO) — É o melhor que tem a fazer. Portanto, é bem verdade aquilo que se diz, que com um homem inteligente até é interessante falar.

O texto desta cena é retirado e editado a partir de dois capítulos do Livro Quinto "Pró e Contra": capítulo VI — "Por enquanto ainda muito obscura" e capítulo VII — "Com um homem inteligente até é interessante falar"⁵⁹. É uma edição muito drástica e radical que reduz dois capítulos muito longos a esta breve cena. Nesses capítulos Dostoiévski explora pormenorizadamente a relação entre Smerdiakov e Ivan. Num longuíssimo diálogo em que Smerdiakov aborda a questão do possível assassinato do pai por parte do irmão mais velho Dmitri, e em que vai sugerindo as possibilidades da sua própria intervenção nesse mesmo assassinato. É uma espécie de teste que Smerdiakov faz a Ivan, tentando perceber as suas intenções e dando a entender a sua disponibilidade para ele mesmo tomar o assunto em mãos. Mas tudo isto é dito de modo tão dissimulado e pouco claro, que restam sempre dúvidas sobre o que realmente Smerdiakov quer dizer. Estas dúvidas restam no leitor, assim como restam em Ivan. Mas no final dos dois capítulos quando Ivan parte efectivamente para Moscovo, deixando o seu pai sozinho em casa, sabendo da ameaça pendente sobre a sua vida (a ameaça de Dmitri que não se cansa de dizer que ainda o mata, e a ameaça dissimulada de Smerdiakov), Dostoiévski deixa-nos pensar que de facto Ivan não é inocente do que acontecerá a seguir, quando o faz dizer em voz alta para si mesmo, no comboio à chegada a Moscovo "Sou um canalha!". Na nossa cena pretendemos condensar esta espécie de pacto/acordo, que parece fazer-se entre Ivan e Smerdiakov, sem deixarmos de lado a possibilidade das várias leituras (tal como o faz Dostoiévski no romance). A ideia é que naquele diálogo diz-se muito mais do que aquilo que realmente se diz, mas ninguém tem a certeza absoluta do que realmente se está a dizer.

59 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 270-286.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia João Jacinto e Ricardo Vaz Trindade.

Foto © Luís Belo

CENA 4 — O CRIME

“Dueto” Ivan e Smerdiakov, piano e voz. Ivan vai para o piano, toca violentamente, faz vocalizos, incoerentes, num crescendo gutural. Smerdiakov caminha sobre os parapeitos das frisas do teatro num equilíbrio que impressiona. Junta-se à voz de Ivan também neste crescendo furioso e alucinado. Pendura-se de cabeça para baixo no parapeito do camarote central. A luz em toda a plateia é vermelha, com um ar fantasmagórico. O “cântico delirante” acaba com o grito de ambos “Morte ao Pai!”. Silêncio. João com o projectador de slides projecta pelas várias superfícies do teatro a escrita “O Pai morreu!”

Esta é a cena da morte do pai, representada em chave simbólica. Um dueto alucinado entre Ivan e Smerdiakov, os dois cúmplices que juntos arquitectam e executam a morte do pai. Há claramente uma alusão à ideia filosófica da morte do pai: não se trata apenas do crime material de assassinar o homem que é pai, mas também do movimento filosófico e espiritual de exterminar a figura do pai e o domínio que ela representa sobre as nossas próprias escolhas individuais. E aqui pode estar também o movimento de revolta social e cultural contra as normas instituídas pelos nossos antecessores.

A morte do pai e os convidados (in)desejados

A propósito deste tema, chamo a palco uma vez mais dois pensadores que já passaram pela nossa cena: Nietzsche⁶⁰ e Freud⁶¹. Convoco-os porque a obra de cada um contribuiu de modo incontornável para todo o pensamento produzido acerca do vasto tema da *morte do pai/morte de Deus*. Mas também, e em particular, porque ambos têm uma relação não isenta de conflito e contradição com o escritor russo. É uma vez que todo o pensamento deste trabalho também se organiza a partir desta ideia de correspondências, transversalidades, linhas que se inter cruzam, territórios que se sobrepõem criando zonas demarcadas por uma espécie de subjectividade/afectividade condutoras, sinto-me compelida a decalcar este mapa em três camadas.

O que é engraçado é que tanto Nietzsche como Freud confessam alguma antipatia em relação a Dostoiévski, apesar de admitirem a grande admiração que têm pela sua obra. Nietzsche coloca-o “na fileira dos decadentes do seu século”⁶² e Freud confessa numa carta a um amigo que não gosta de Dostoiévski, aliás mais do que isso — não o tolera.⁶³

Decadente, para Nietzsche, porque ele é incapaz de se emancipar da sua condição de homem-escravo, e revela-se submisso a uma ideia de transcendência e de ordem divina para além da condição humana, aspectos que Nietzsche refutou com veemência.

Antipático, para Freud, que o diagnosticou *post-mortem* descrevendo a sua personalidade como neurótica, com tendências sadomasoquistas, recalcamento de homossexualidade, defendendo ainda que a sua epilepsia seria uma histero-epilepsia, portanto uma forma de histeria grave.⁶⁴ E no fundo este diagnóstico (esta visão do homem Dostoiévski) acaba por se enquadrar numa ideia que ele deixa muito clara no início do seu ensaio “Dostoiévski e o Parricídio”: “[Dostoiévski] acabou por cair numa posição retrógrada, de submissão à autoridade temporal e espiritual, de veneração temerosa pelo czar e pelo Deus dos cristãos, (...)”⁶⁵.

O motivo para esta antipatia ou desrespeito pessoal é mais ou menos o mesmo tanto para Nietzsche como para Freud. Homens de intelecto superior, inteligência acima da média, com grande vontade de mudar o mundo, deixar a sua marca, talvez desejosos de contribuir para uma melhor compreensão do ser humano. Todos se confrontam com a ideia do homem face ao seu destino, da procura de dar um sentido à existência, do (re)posicionamento do homem face a si mesmo e à sociedade onde se insere, ou não se insere, à luz das novas descobertas científicas, mas também humanísticas, onde a filosofia e a psicanálise procuram minorar a nossa imperfeição. Cada um traça o seu percurso partindo inevitavelmente da sua própria experiência pessoal. Nesta perspectiva é também interessante considerarmos as particularidades das vidas destes outros dois homens.

Nietzsche, órfão de pai aos 5 anos é criado pela mãe, tias e avó, num ambiente onde o feminino prevalece. Grande parte da sua vida foi marcada pela solidão, pela incapacidade de integração, pela doença, pela desilusão no campo amoroso (foi-lhe recusado um pedido de casamento). Viveu sozinho, com pouco reconhecimento pelo seu trabalho (reconhecimento que só chegou muito perto do final da sua vida) e enlouqueceu (passou os últimos onze anos da sua vida tutelado pela família, privado da sua consciência, da sua capacidade de pensar, do seu livre-arbítrio)⁶⁶.

60 Neste texto, Capítulo 1, Nietzsche e o desejo de superação, pp.61-64.

61 Neste texto, Capítulo 1, Dostoiévski e o seu pai, pp. 46-47.

62 MORAES R. J. B. O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche www.marilia.unesp.br/filogenese, Vol. 8, 2015. p. 81.

63 “Você tem razão, também, em desconfiar de que, a despeito de toda minha admiração pela intensidade e preeminência de Dostoiévski, de fato não gosto dele. Isso se deve a que minha paciência com as naturezas patológicas está exaurida na análise. Na arte e na vida, não as tolero. Trata-se de traços caracterológicos que me são pessoais e não obrigam a outros.” (FREUD, 1929b/1987, p.200). In *A escrita freudiana do pai-sintoma*, de Romina Moreira de Magalhães Gomes. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica. Print version ISSN 1516-1498. On-line version ISSN 1809-4414. **Ágora (Rio J.) vol.6 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2003.** <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982003000200006>.

64 FREUD, S. Dostoiévski e o Parricídio. In DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Posfácio. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março 2012, Lisboa. pp. 769-783.

65 Idem, ibidem. pp. 769-770.

66 Friedrich Nietzsche - BIOGRAFIAS. São Paulo, 14 de Janeiro de 2010. Produzido pela equipe da Biblioteca LFG.

Freud, o primogénito de oito irmãos, filho de um pai austero e autoritário (muito mais velho do que a sua mulher que poderia ser sua filha), por quem nutria sentimentos de medo e submissão. A mãe de Freud, jovem e enérgica, protegia e privilegiava o filho mais velho em relação aos irmãos (por achar que ele era o mais dotado), Freud tem com ela uma relação de quase paixão, veneração, ligação profunda.⁶⁷

Por sua vez Dostoiévski, como já vimos⁶⁸, teve uma infância dura, marcada pelas privações, num ambiente familiar de profunda religiosidade, com um pai frustrado e ressentido com o mundo, que exigia sempre mais e mais dos filhos (nunca satisfeito com as suas conquistas); e uma mãe submissa e amorosa com grande capacidade de empatia e compaixão pelos desafortunados. Para todos eles a experiência pessoal face à figura paterna (ou pela sua ausência) tem um peso marcante e definidor da sua relação com essa mesma figura. E cada um terá encontrado a sua forma de se relacionar com ela, independentemente das circunstâncias verificadas em cada caso.

Nietzsche (talvez pela ausência muito concreta de figuras paternas na sua vida, quem sabe?) desloca a relação com a figura do Pai para o plano do absoluto filosófico: o pai já não significa apenas o pai, o pai significa a moral, o pai significa Deus, mais ainda, o pai é a necessidade de nos submetermos a um pensamento que nos tranquilize, que nos apazigue, que nos resolva o problema da existência. Por outras palavras, precisamos do pai porque não somos capazes sozinhos, por nós mesmos, de suportar essa ideia da falta de sentido e propósito. É esta a ideia de dependência de um valor moral exterior a nós mesmos que Nietzsche recusa.

*"(...) que significa a afirmação Deus morreu? (...) Não se trata de uma afirmação de fé ou falta dela proclamada por um indivíduo ou um grupo a que se oporiam as convicções de outro; da mesma forma, não é o resultado de um corpo de razões e argumentos aos quais se poderia contrapor outras razões, outros argumentos. A morte de Deus não é uma questão pessoal, limitada à esfera da privacidade individual, mas o culminar de um longo processo histórico começado em Sócrates — a quem Nietzsche chamava "esse plebeu inculto" — ou nas palavras de Heidegger, o culminar da metafísica ocidental. Enquanto permanecermos na suposição de que a morte de Deus é apenas a afirmação de uma descrença não poderemos compreender a dimensão que Nietzsche outorga ao acontecimento. Para este pensador a morte de Deus é um destino inamovível, o acontecimento irremediável que irá marcar os tempos futuros."*⁶⁹

Depois de compreendido que Deus está morto (não porque morreu mas simplesmente porque nunca esteve vivo), Nietzsche dedicou-se a definir o que era essa característica no ser humano que exigia a invenção de Deus, e depois de a definir, sugerir então o que fazer com ela, agora que se tinha desmascarado a ideia da Vontade de Deus. Surge o conceito de Vontade de Poder, que José Pedro Serra define assim:

*"A Vontade de Poder é o traço característico de toda a realidade, isso a partir do qual toda a realidade se constitui. Tudo é a partir da Vontade de Poder e em tudo se manifesta esta Vontade. A Vontade de Poder é uma tensão contínua para se ultrapassar a ela própria, é, em suma, devir."*⁷⁰

67 Biografia completa de Freud, de Djalma Moraes <https://pt.scribd.com/doc/89039153/Biografia-Completa-Freud>.

68 Neste texto, Capítulo 1. Fiódor Dostoiévski e Os Irmãos Karamázov — uma biografia selectiva. p. 45.

69 O anúncio da morte de Deus. José Pedro Serra. Revista Didaskalia RD - 1991 - Vol. 021 - Fasc. 1 Didaskalia. Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa.p.81.

70 Idem, ibidem. p. 83.

É portanto essa Vontade de Poder ou essa ideia de *Devir* que o ser humano deve entender como responsável pela criação de sentido e pela realização do propósito de cada indivíduo, segundo Nietzsche. Cada pessoa deve descobrir qual a sua *vontade de poder* e realizá-la independentemente dos valores morais ou religiosos, uma vez que estes foram criados, segundo ele, apenas para substituir essa potência e essa autonomia do homem enquanto definidor do seu próprio destino. Seguindo esta linha de pensamento de Nietzsche, e fazendo um paralelo com a obra *Os Irmãos Karamázov*, a morte do pai, Fiódor Pávlovitch, no romance, pode ser associada à morte de Deus através do pensamento defendido por Ivan (se Deus não existe, tudo é permitido), à morte simbólica do pai enquanto representante de um modelo que devemos seguir (uma vez que ele representa as ideias ultrapassadas do pensamento russo), e ainda à morte física do pai que representa uma opressão ou uma limitação à liberdade individual (de Ivan e Smerdiakov, neste caso). Se Dostoiévski estivesse de acordo com Nietzsche neste tema, as personagens de Ivan e Smerdiakov, após este evento catastrófico da morte do Pai, deveriam ser capazes de aceitar o caos provocado por esse desmoronamento (de quase dois milénios de cultura no plano religioso e filosófico, e o caos interior que o acto de matar alguém pode provocar); deveriam ser capazes de reconstruir o sentido da própria existência e avançar sem hesitações para esta nova vida em que seriam *senhores de si mesmos*. Mas não é isso que acontece. Para Dostoiévski não é essa a estrada para resolver a crise de valores que atravessou a sua época.

Freud junta uma análise pessoal e subjectiva do indivíduo, implícita na sua psicanálise, que parte exactamente das mesmas questões (o indivíduo interrogar-se sobre quem é, querer saber o seu propósito e de que modo deve agir para o pôr em prática), e o conhecimento dos seres humanos enquanto colectivo/sociedade, com a sua cultura, religião, história, etc.. No mesmo ensaio de José Pedro Serra explica-se a relação entre uma história do indivíduo e uma história da sociedade, que estão intimamente ligadas, à luz de Freud, e explica-se também o porquê da proeminência e do poder da figura paterna.

“O paralelismo que se estabelece entre a história individual e a história da humanidade, permite, a partir da primeira esclarecer alguns aspectos da segunda. Ambas remetem para um acontecimento fundamental, há muito decorrido, mas que marcou toda a história da humanidade: a morte do pai primitivo. Tal como nos explica [Freud] em Totem e Tabu, há muito tempo, quando o homem ainda vivia em hordas, o poder dependia exclusivamente do pai dominador e cruel que exercia um domínio despótico. Todas as mulheres lhe pertenciam, incluindo as suas próprias filhas e sempre que um dos filhos lhe suscitava ciúmes era massacrado ou expulso. Esta situação deu origem a uma revolta que terminou com a morte do pai dominador. Este, porém, ao mesmo tempo que era odiado, era também venerado, e a sua posição era por todos invejada. Embora cada um dos filhos quisesse ocupar o lugar do pai, tiveram de chegar a uma espécie de acordo, primeiro esboço de uma organização social. É deste acordo que deriva a proibição do incesto. A morte do pai primitivo está intimamente ligada ao aparecimento do totemismo, primeiro esboço de uma religião, e está sempre na base da atitude religiosa como um acontecimento traumático que apesar de esquecido permanece psiquicamente poderoso. (O traumatismo deriva da ambivalência da figura do Pai).”⁷¹

71 O anúncio da morte de Deus. José Pedro Serra. Revista Didaskalia RD - 1991 - Vol. 021 - Fasc. 1 Didaskalia. Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa, p.87.

Nesta explicação porém o indivíduo não pode escolher libertar-se completamente dessa figura interior, simplesmente porque é impossível libertar-se de um mecanismo psicológico que segundo Freud não depende da vontade do indivíduo, mas que se pode entender como um traumatismo primordial, comum a todos os seres humanos e geneticamente transmissível. Para ele a morte do pai tinha a ver, por um lado, com a tomada de consciência de que a religião, apesar de ter um valor inegável para a história da humanidade, deve ser vista como uma ilusão (“as proposições nela contidas não correspondem a nada de real”⁷²), e por outro, com a relação muito concreta que cada criança desenvolve com o seu pai e que no futuro, em adulto, terá de deslindar e superar, lidando com as pulsões, desejos e recalcamientos que ela implica. É portanto mais uma ideia de superação do que de aniquilamento.⁷³

A acusação que Nietzsche e Freud fazem a Dostoiévski — de não ter sido capaz de se emancipar dessa submissão, pode ter várias interpretações. É verdade que Dostoiévski não matou Deus, mas não deixou por isso de procurar seriamente a resposta para a pergunta: o que é o homem? Qual o seu propósito? Quais as suas responsabilidades? Como deve lidar com o seu livre-arbítrio? Não nos parece que tenha sido assim tão submisso, nem retrógrado, nem limitado na sua visão. E se pensarmos que as ideias de Nietzsche foram usadas para fundamentar uma ideologia como a do Nazismo (evoquemos, por exemplo, a fotografia no Nietzsche-Archiv de Weimar, onde aparece Hitler a olhar enternecido para o busto do filósofo, e o artigo de Anthony M. Ludovici, *Hitler and Nietzsche*⁷⁴); e que a psicanálise de Freud, que provocou inúmeras contrarreacções (entre as mais conhecidas estão as de Frederick Crews, Carl Jung ou Richard Webster⁷⁵, por exemplo), é acusada muitas vezes por ter uma visão redutora daquilo que é o homem — relembremos mais uma vez o caso do ensaio *Dostoiévski e o Parricídio* rebatido por Joseph Frank na sua biografia de Dostoiévski⁷⁶, cuja estratégia de contra-argumentação se baseou apenas no alargamento do campo de visão e na assunção de factos que Freud tinha simplesmente ignorado ou desvalorizado — talvez seja mais sábio não julgar com tanta leveza o impacto e o significado da vida do homem Dostoiévski.

E agora voltemos à nossa cena.

Análise do guião final do espectáculo *Ivan ou a Dúvida* (continuação)

É portanto uma cena metafórica, construída com base na utilização da música e das imagens criadas com a luz e a figura quase diabólica do actor Jacinto/Smerdiakov pendurado na frisa de cabeça para baixo. A ideia da destruição e do caos necessários para criar um novo mundo, uma nova ordem. Esta cena foi construída com o apoio musical da Ana Bento de modo a dar origem a uma partitura, que

72 Idem, *ibidem*. p. 88.

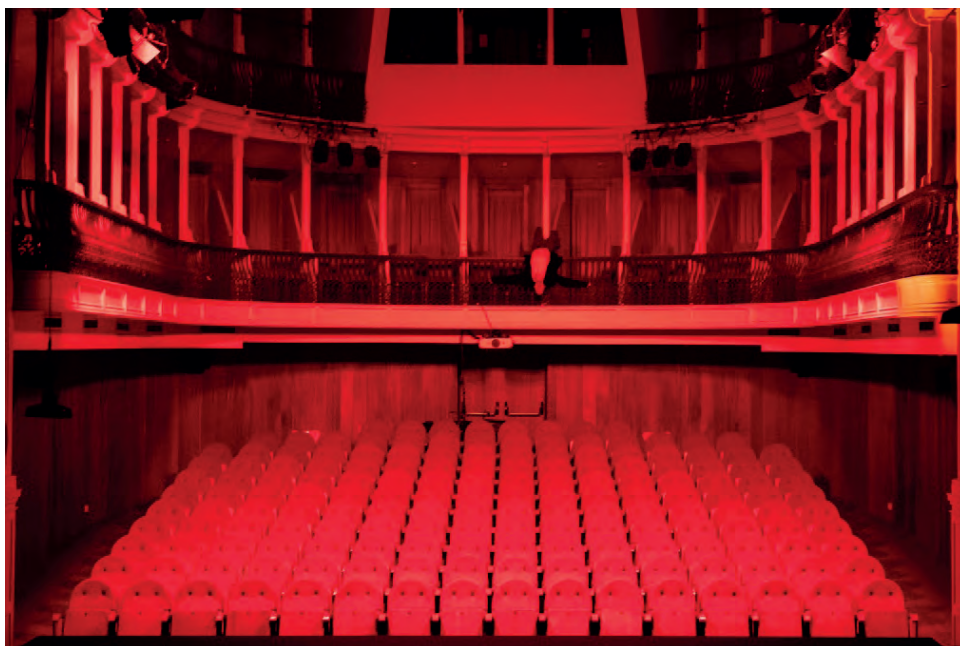
73 “Mostrar a origem e a génese da religião, denunciar o seu carácter meramente humano, psicológico, pode facilitar a compreensão das interdições, torná-las mais aceitáveis e justificáveis, e por isso menos pesadas para os indivíduos pertencentes a um grupo social. Esta é, pelo menos, a esperança expressa em *O Futuro de uma Ilusão*.” Idem, *ibidem*. p. 88.

74 “(...) But no matter how the dispute on these points may ultimately be decided, it seems fairly obvious that there must be a strong Nietzschean influence in National Socialism, if only because of the powerful breath of pre-Socratic Hellenism which has prevailed in Germany ever since the NSDAP seized the reins of government.” In *Hitler & Nietzsche*, de A. M. Ludovici. Counter-Currents Publishing. Books Against Time. https://www.counter-currents.com/2012/01/hitler-and-nietzsche/?__cf_chl_jschl_tk__=b43f8e4dea050d5c2f262022761f547b101f1e77-1584730176-0-ARk-wbB_Hl86eRbLqEqE3nYMsPBtE5azs-gwHB_wmv6c7ZDsn04QoyaCtj0H84GU7oQdE8yi1CX8h2t87UbxmLTdrbhykQAac_jmY-Zdr06pvhtpMrmb-ktc3mk8v3vqkPcsYSrHq90GjQ1g6FB0366F-NJd_zHHjSXV7VQH-2gdo3JspcSxManwcJ0oflavgYsvh6Ga8-xGQ-fY50sGRlhFnrlx9g9dpvu314dIl-SUa1Vt-mT3h_gEJHvMao2F8mQ5ddWgVEacQsLRe1DWXz4aDgdzFUWCPz5w0ex9jw-iKZc9NkhLkfh1xIS1As1BRzw

75 In *Os detratores de Freud e a resistência da psicanálise*, de Gilberto G. Pereira. <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/os-detratores-de-freud-e-resistencia-da-psicanalise-118527/>

76 FRANK, J. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. pp. 74-80.

embora pareça caótica e grotesca, tem uma lógica interna coerente. Também foi construída completamente baseada na arquitectura do Teatro Viriato, usando as características particulares deste espaço. O que implica que é uma cena que terá de ser repensada em função de cada um dos espaços de apresentação do espectáculo. Esta foi uma escolha voluntária e consciente, parece-me desafiante pensar na construção do espectáculo em relação directa com o espaço onde ele acontece. e não sinto como um problema ter de resolver essa questão caso a caso, para cada apresentação em sítios diferentes. Pelo contrário, penso que isso obriga o espectáculo a ser ainda mais ligado ao presente e à relação concreta com os espectadores e o espaço envolvente, que é uma das características que mais prezo no acto teatral.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia João Jacinto.

Foto © Luís Belo

CENA 6 — CONSEQUÊNCIAS DO CRIME 1º ENCONTRO COM SMERDIAKOV

Nesta cena Smerdiakov invade o espaço íntimo de Ivan — a zona no palco. A batalha interior de Ivan com a sua sombra inicia-se agora, e o seu lado negro é representado por Smerdiakov, que como ele mesmo dirá, apenas executou as suas ordens. Os vários encontros entre Ivan e Smerdiakov serão jogados como lutas reais, de corpo a corpo, entre os dois actores. Mais uma vez João — a testemunha — interfere com a música que invade a cena, sonora e fisicamente, quando ele faz avançar o carro com o aparelho de cd's para o centro do palco, e sobe para cima dele para melhor observar a luta entre os outros dois actores, com um envolvimento e uma paixão que revela a importância desta batalha para o desenlace da história: quem vencerá Ivan ou Smerdiakov?

Smerdiakov desceu do camarote por fora da sala e entra pela porta lateral do palco, vem para a cena. Ivan no início da cena continua ainda sentado ao piano.

IVAN (RICARDO) — O pai está morto. E tu, meu caro, tens de me esclarecer agora muitas coisas, e fica a saber, não admito que brinques comigo!

SMERDIAKOV (JACINTO) — Porque havia de brincar consigo, se foi em si que pus toda a minha esperança, como em Deus Nosso Senhor!

IVAN (RICARDO) — Em primeiro lugar, sei que é impossível prever antecipadamente um ataque de epilepsia. Eu informei-me. Como podias saber de antemão a não ser que tenhas fingido?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Sobre a minha doença era melhor o senhor informar-se com os médicos, se foi verdade ou não. Eu já contei tudo no meu depoimento.

IVAN (RICARDO) — E sobre a nossa conversa contaste tudo?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Não, não contei tudo.

IVAN (RICARDO) — Que és capaz de fingir um ataque de epilepsia, como então te gabaste, também disseste?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Não, isso também não disse.

IVAN (RICARDO) — Mas porque insistias para que eu me fosse embora?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Isso era por amizade e dedicação, pressentia uma desgraça e queria poupá-lo. Mas se o senhor percebeu que ia acontecer alguma coisa má, porque não ficou para defender o seu pai?

IVAN (RICARDO) — Não era possível adivinhar! Se tivesse percebido, tinha ficado cá!

SMERDIAKOV (JACINTO) — Pois sim, mas eu pensei que se tinha ido embora para se salvar, porque estava com medo.

IVAN (RICARDO) — Pensas que todos são cobardes como tu?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Desculpe, pensei que o senhor era como eu.

Primeira cena de luta corpo a corpo, feroz, violenta, muito física. Com música, O João envolve-se na luta, aproximando-se com a aparelhagem da zona onde os dois lutam.

Ivan lança-se contra Smerdiakov, ferozmente: a luta passa das palavras para o corpo. Lutam durante um bom bocado de tempo, ao som da música popular russa, ritmada. Quando João pára a música, a luta interrompe-se e os dois actores ofegantes e prostrados continuam a batalha das palavras.

2º ENCONTRO COM SMERDIAKOV

IVAN (RICARDO) — Está calor aqui.

SMERDIAKOV (JACINTO) — Tire o sobretudo.

IVAN (RICARDO) - Em primeiro lugar, estamos sozinhos?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Ninguém nos ouve.

IVAN (RICARDO) — Ouve, que disparate foi aquele de dizeres que eu sou como tu? Estavas a dizer que eu entrei numa aliança contigo?

SMERDIAKOV (JACINTO) — O que eu quis dizer, é que o senhor, sabendo que o seu pai ia ser assassinado, o abandonou sem defesa. Ou uma coisa ainda pior...

IVAN (RICARDO) — Como? O quê? Tu não estarás doido?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Estou no meu perfeito juízo.

IVAN (RICARDO) — (*furioso*) Como é que eu *sabia* do assassinio na altura? E que é isso “duma coisa ainda pior”?

SMERDIAKOV (JACINTO) — A coisa pior é que o senhor também desejava a morte do seu pai.

2ª Momento de Pancadaria. Música. Repete-se o mesmo mecanismo de música e luta corpo a corpo entre os dois actores, com o João a observar e a incentivar a luta. Pára a música, pára a luta. Actores ofegantes de rastos no chão continuam o diálogo.

IVAN (RICARDO) — Então tu pensaste que eu estava combinado com o meu irmão Dmitri para matar o meu pai?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Não tinha a certeza, e por isso o quis sondar para perceber se o senhor queria ou não que o seu pai fosse morto em breve.

IVAN (RICARDO) — Foste tu que o mataste!

SMERDIAKOV (JACINTO) — O senhor sabe muito bem que não fui eu que o matei. E eu pensava que para um homem inteligente não teria sentido voltar a falar disso.

IVAN (RICARDO) — Mas o que é que tu viste em mim para me imaginares a fazer uma coisa dessas?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Quanto a matar, o senhor mesmo não era capaz de o fazer; mas querer que outro o fizesse, lá isso queria.

Ivan de facto não sabia que tinha sido Smerdiakov a matar o pai. Suspeitava do envolvimento dele, sentia que algo não batia certo, e principalmente sentia-se horrivelmente culpado, mas não tinha tomado consciência com toda a clareza do que Smerdiakov tinha realmente feito. Não lhe parecia verosímil que aquele verme, doente, mesquinho e desprezível fosse capaz de executar um plano com tamanha astúcia, crueldade e sangue frio. Neste momento toma verdadeiramente consciência do que aconteceu naquela noite.

Ao mesmo tempo que toma consciência disto, percebe também a sua convivência com toda esta história, e percebe como foi ele mesmo, consciente ou inconscientemente, que introduziu a ideia do crime na mente de Smerdiakov, com os seus discursos sobre “tudo é permitido” e a impunidade do homem-deus.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia Ricardo Vaz Trindade, João Jacinto e João Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

IVAN (RICARDO) — Canalha! Foi isso que percebeste!

SMERDIAKOV (JACINTO) — Como não? Como filho do seu pai devia dar-me logo ali uns murros nas ventas, mas não, em vez disso foi-se embora.

IVAN (RICARDO) — Mas se não te espanco até à morte agora, é porque te vou levar a tribunal. Ainda vais pagar por isso!

SMERDIAKOV (JACINTO) — Pois eu acho que é melhor ficar calado. De que é que me pode acusar? Quem é que vai acreditar? Mas se começar, eu conto tudo. E mesmo que no tribunal não acreditem, o público vai acreditar e será uma vergonha para si. Porque anda tão preocupado? Não lhe vai acontecer nada a si, convença-se de uma vez!

IVAN (RICARDO) — Não te compreendo... o que havia eu de temer?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Não com-pre-en-de? Que mania estranha, um homem inteligente sempre a representar esta comédia. Não há provas e eu não direi nada contra si: *não foi o senhor que matou*.

IVAN (RICARDO) — Bem sei que não fui eu...

SMERDIAKOV (JACINTO) — Sabe?

IVAN (RICARDO) — Continuas com essa conversa estranha? Já te disse que não compreendo...

SMERDIAKOV (JACINTO) — Estamos aqui a sós, para quê enganarmo-nos um ao outro? Ou ainda quer atirar as culpas todas para cima de mim? O senhor matou, é o principal assassino, eu apenas executei, obedecendo às suas palavras.

IVAN (RICARDO) — Executaste? Mas então foste tu que mataste? (*fica gelado*)

SMERDIAKOV (JACINTO) — Então não sabia mesmo de nada?

IVAN (RICARDO) — Estás a mentir!

SMERDIAKOV (JACINTO) — *(tira o dinheiro do sobretudo e mostra-o a Ivan)* Está aqui tudo, todos os três mil rublos que roubei do envelope que o pai tinha guardado no quarto, nem precisa de contar. Será possível que até agora ainda não soubesse?

IVAN (RICARDO) — Não, não sabia. Achava que tinha sido o Dmitri. Ah, irmão, irmão! Ouve: mataste-o sozinho, sem o meu irmão ou com ele?

SMERDIAKOV (JACINTO) — Não, não. Matei-o juntamente consigo, e só consigo. O Dmitri está inocente. Naquela altura era muito mais corajoso, quando dizia “tudo é permitido”, e agora veja como está assustado.

IVAN (RICARDO) — Ouve, desgraçado, amanhã vou denunciar-te ao tribunal! Deus é testemunha de que talvez eu tenha sido culpado, talvez eu tivesse o desejo secreto que o meu pai... morresse. Mas não fui tão culpado como tu pensas. Eu não te instiguei! Mas tanto faz, vou depor contra mim próprio em tribunal amanhã. Vamos juntos, tu e eu!

SMERDIAKOV (JACINTO) — O senhor está mesmo muito doente, estou a ver. Não vai fazer nada disso. Seria demasiada vergonha para si, e ainda por cima inútil. Eu digo que não é verdade e que o senhor está doente, e assim parece. Não tem provas nenhuma.

IVAN (RICARDO) — E este dinheiro que me deste? Vou levá-lo e mostrá-lo.

SMERDIAKOV (JACINTO) — Ninguém acreditará: o senhor já tem dinheiro seu bastante, foi busca-lo ao cofre para salvar o seu irmão.

IVAN (RICARDO) — Ouve, se não te mato agora é só porque preciso de ti amanhã!

SMERDIAKOV (JACINTO) — Então, mate. Mate-me agora! Nem para isso tem coragem, não tem coragem para nada... Amanhã não vai acontecer nada disso, o senhor é demasiado orgulhoso e inteligente. Não vai querer estragar a sua vida. O senhor é como Fiódor Pávlovitch, dos três filhos é o mais parecido com ele, tem a mesma alma. Adeus, Ivan Fiódorovitch!

Agora é Smerdiakov que se apercebe que afinal a atitude evasiva e pouco clara de Ivan não é uma dissimulação, como ele suspeitava, para escapar às suas responsabilidades, mas antes o reflexo de ele realmente não ter percebido as verdadeiras intenções de Smerdiakov. Esta constatação deixa-o profundamente desiludido com Ivan, que era para ele uma espécie de mentor ideológico, e as suas certezas também parecem começar a desmoronar-se. Desta maneira as suas motivações e razões para agir como agiu já não parecem ter o mesmo sentido e a mesma força. O próprio Smerdiakov inicia aqui a sua queda.

No final da cena o salto de Smerdiakov para baixo do palco representa o seu suicídio, que no romance se faz por enforcamento, no seu quarto depois da última visita de Ivan. Porque se suicida Smerdiakov? Mesmo sabendo que não será acusado de nada, que não há provas, que todos vão pensar que Ivan está louco? É uma questão curiosa e inquietante que o romance nos deixa. Talvez Dostoiévski queira dizer que o crime apesar de tudo tem sempre as suas consequências, que no fim de contas Smerdiakov sentiu arrependimento pelo seu crime... É uma pergunta sem resposta, para mim, aberta à interpretação do leitor. Também na nossa cena a questão fica em aberto. O espectador pode apenas perceber o desespero da personagem de Smerdiakov no final da cena, através da interpretação do actor Jacinto e daí tirar as suas conclusões.

O texto destas cenas é retirado e editado a partir do *Livro Décimo Primeiro. O irmão Ivan Fiódorovitch. Capítulos VI — “Primeiro encontro com Smerdiakov”, VII — “A segunda visita a Smerdiakov” e VIII — “Terceiro e último encontro com Smerdiakov”*.⁷⁷

77 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 598-628.

Salta do palco para a plateia. Entretanto a tela negra de tule desceu durante as cenas de pancadaria e agora está à altura da cabeça de Smerdiakov. Depois das lutas corpo a corpo com Smerdiakov, Ivan fica no chão. Vai manter-se a rastejar, de gatas, ou sentado sempre num plano junto ao chão até ao momento final no tribunal.

IVAN (RICARDO) — Amanhã vais comigo ao tribunal! Vamos confessar tudo. Amanhã, vou. ...Mas não deveria ir agora mesmo contar tudo ao procurador? Não. Amanhã faço tudo duma vez! Vou amanhã... não, tenho de ir já... não, é melhor amanhã...

CENA 7 — O DIABO

JOÃO (O DIABO) / RICARDO (IVAN)

João acende o projector de slides novamente, que projecta uma imagem (pintura de Ilya Repin, que representa o Diabo) ao longo da cena pelo chão e sobre o corpo de Ivan que continua prostrado por terra. Deixa o projector nessa posição em cima da mesinha-carrinho de chá. Depois coloca o figurino/adereço de Diabo, vai sentar-se mais perto do público, de frente para o público, em primeiro plano. Prepara um chá, senta-se, bebe chá e come biscoitos. A tela desce até ao chão.

IVAN (RICARDO) — Tu não estás aqui... tu não existes... tu não estás aqui...

DIABO (JOÃO) — Não acreditas que eu sou real? Pois não acredites, de que serve acreditar à força? Em questões de fé, as provas não ajudam nada, principalmente as materiais. E mesmo que seja provada a existência do Diabo, não sabemos se isso prova a existência de Deus...

IVAN (RICARDO) — Eu estou a delirar... não vais conseguir enfurecer-me... *Sou eu, eu próprio que falo, e não tu!* Imbecil, lacaio! Dizes precisamente aquilo que eu penso... e não me podes dizer nada de novo! Não tenho medo de ti. Hei-de vencer-te! Não me hão-de levar para o manicómio! *(ri-se)*

DIABO (JOÃO) — Insultas-me, mas ris-te... isso é bom sinal. Apesar de tudo, hoje estás mais amável. E eu compreendo porquê: essa grande decisão...

IVAN (RICARDO) — Não fales da decisão!

DIABO (JOÃO) — Compreendo... *c'est charmant*. Amanhã vais defender o teu irmãozinho e sacrificar-te.

IVAN (RICARDO) — Cala-te ou parto-te esse focinho!

DIABO (JOÃO) — Ora, isso até seria bom, era sinal que acreditas em mim.

João assume novamente o papel da testemunha. Pega no projector de slides que mais uma vez foi usado nesta cena e movimenta-o sobre o corpo do Ricardo/Ivan iluminando-o no início da cena.

Ivan perdeu a batalha, o seu intelecto finalmente quebra, cede. A razão não consegue fazê-lo encontrar a saída para o seu dilema, e é pela própria razão (ou falta dela) que a personagem encontra o seu desfecho. A alucinação do Diabo que aparece a Ivan com toda a sua comicidade ridiculariza a sua fé inabalável na razão como único farol que deve guiar o comportamento do indivíduo, porque também esta razão pode traí-lo e fugir ao seu controle.

Mais uma vez João — a testemunha — vai entrar na cena representando a personagem do Diabo. O mecanismo usado para a representação do Grande Inquisidor repete-se, ele veste um adereço, que simboliza a sua entrada na personagem, mas mantém a sua relação directa com o espectador. Queremos também acentuar a actualidade deste discurso que pode ser dirigido a qualquer um de nós que o ouvimos (ou lemos) hoje.

Nesta cena trabalhamos conscientemente sobre a comicidade da personagem do Diabo. Pretende-se reforçar a ironia do destino de Ivan e ao mesmo tempo contrabalançar a tensão das últimas cenas com Smerdiakov, que colocaram o espectáculo numa zona dramática. Vamos à procura duma zona cómica, irónica, distanciada.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia João Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

IVAN (RICARDO) — És tão estúpido! Estúpido! Não te consigo suportar.

DIABO (JOÃO) — Mas tu, em compensação, és muito inteligente. Vejo que esperas de mim qualquer coisa de grande, e talvez de belo. Tenho muita pena, mas quem dá o que tem a mais não é obrigado.

IVAN (RICARDO) — Deixa-te de filosofias, seu burro!

DIABO (JOÃO) — Quais filosofias? O que eu queria mesmo era que me eliminassem. “Mas não senhor”, dizem-me “tens de viver porque sem ti não haverá nada. Sem ti não haveria ocorrências e é necessário que haja ocorrências”. E assim continuo ao serviço, contrariado. *(entretanto Ivan leva uma pilha de livros para o centro da cena onde se tem movido sempre na zona do chão, arrastando-se, de gatas)* E as pessoas, mesmo as mais inteligentes, tomam esta comédia por coisa séria. E sofrem, claro, mas... em compensação vivem. Sem sofrimento, que gosto teria a vida? E eu? Sofro, e mesmo assim não vivo. Ouve, eu daria toda esta vida sideral só para encarnar numa vendedora gorda e acender velinhas a Deus.

IVAN (RICARDO) — Acender velinhas a Deus? Estás a querer dizer que também dúvidas da existência de Deus? Tu és mesmo uma porcaria: tu és eu e nada mais!

DIABO (JOÃO) — Ou seja, tenho a mesma filosofia que tu: penso, logo existo. E tudo o resto, todos esses mundos, Deus e até mesmo Satanás... nada disso está provado. Está tudo baralhado por causa das vossas ciências: quando eram os átomos, os cinco sentidos, os quatro elementos, ainda se encaixava tudo, mais ou menos. Mas quando, lá entre nós, se soube que vocês aqui tinham descoberto a molécula química e o protoplasma, começou uma grande bagunça. Está tudo de pernas para o ar. Mesmo os castigos e os tormentos já não são o que eram.

IVAN (RICARDO) — Tormentos? Que tormentos é que vocês lá têm?

DIABO (JOÃO) — Dantes havia-os de todos os géneros, mas agora são mais os tormentos morais, os remorsos, e outros disparates. Tudo por vossa culpa. E quem é que ficou a ganhar? Os desonestos. E foram prejudicados os que têm consciência. É no que dão as reformas em terreno não preparado: só prejudicam! Mais valia o fogo de antigamente.

IVAN (RICARDO) — Palhaço! Desaparece-me da vista com essa história da consciência. Antes queria arder no inferno!

DIABO (JOÃO) — Pois querias, pois querias... Meu caro, eu esqueço-me do mundo e de todos os mundos, quando me agarro a uma alma como a tua, porque é um diamante precioso. Uma única alma dessas vale toda uma constelação. Ah, meu jovem pensador, fogoso e atormentado! Que deleite as tuas teorias sobre o homem-deus! Visto que não existe Deus nem a imortalidade, é permitido ao novo homem tornar-se homem-deus. E, claro, saltar sem preocupações por cima de qualquer barreira moral do anterior homem-escravo. E então, como é que isso está a correr? A teoria funciona? As hesitações, a inquietação, a luta entre a crença e a descrença... deve ser um sofrimento tão grande, que mais vale enforcar-se, ou arder no inferno, como tu dizes!

A propósito, sabes quem acaba de se enforcar? O canalha do Smerdiakov.

João volta a tirar o figurino de diabo e fica em pé no primeiro plano a observar Ivan no centro da cena.

IVAN (RICARDO) — O Smerdiakov enforcou-se... e agora? Vou lá, ou não vou lá? Consciência! O que é a consciência? Sou eu que a faço. Eu sou um porco como o Fiódor Pavlovitch, de que me serve a virtude? Porque me vou arrastar para lá, para o tribunal, se o meu sacrifício não serve para nada? E eu próprio não sei porque vou! E já me decidi? Ainda não me decidi. Vou ficar toda a noite sentado a decidir: vou ou não vou? Mas de qualquer modo irei e sei que irei, sei que, por mais que decida, a decisão já não depende de mim. Vou porque não me atrevo a não ir. E o motivo por que não me atrevo, tenho de adivinhá-lo eu mesmo, ora aí está um enigma! Ele chamou-me cobarde! O enigma é que eu sou um cobarde!

O texto desta cena é retirado e editado também a partir do Livro Décimo Primeiro. Capítulos IX *O Diabo*. *O pesadelo de Ivan Fiódorovitch* e X *Foi ele quem me disse*⁷⁸.

O próprio Ivan ri da sua situação e da evidente ironia dos acontecimentos: o homem que defende a Razão como único valor que deve guiar as acções humanas perde a razão. A personagem do Diabo brinca cruelmente com o tema, mas Dostoiévski consegue imprimir à cena uma possibilidade de leitura trágico-cómica que nos permite identificarmo-nos com Ivan, apesar da óbvia crítica que se faz da personagem. A nossa proposta de encenação em que vemos Ivan arrastar-se pelo chão, suado, desganhado, a camisa

78 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 628-648.

desarranjada (depois das cenas de luta corpo a corpo com Smerdiakov), a erigir uma pilha de livros, e o Diabo sentado à mesa de chá, com o manto do Inquisidor a cobrir-lhe os joelhos, a beber cházinho quente e a comer biscoitos, a falar com o público num tom simpático, prestativo, de quem procura a cumplicidade com a máxima popular “quem dá o que tem a mais não é obrigado”, reforça essa leitura irónica, essa ideia de que no fundo no fundo somos todos uns canalhas, mas piscamos o olho uns aos outros e seguimos em frente, como quem não deu por nada.

CENA 8 — NO TRIBUNAL

Nesta cena final dá-se uma possibilidade de redenção a Ivan, tal como no romance: ele tem realmente a coragem de ir a tribunal assumir a sua culpa e tentar salvar o seu irmão Dmitri. Mas é uma redenção incompleta e algo irónica, porque de facto ninguém acredita nele, todos pensam que ele está doente e fora de si, e o seu gesto não vale de nada a Dmitri. No romance esta é a última vez que vemos Ivan. A seguir diz-se que ele ficou gravemente doente depois do episódio do tribunal, entre a vida e a morte e que ainda não se sabe se vai morrer ou salvar-se. Na nossa cena também lhe damos essa possibilidade de redenção. E também deixamos em aberto se essa tentativa de redenção lhe valeu de alguma coisa ou se foi simplesmente inútil. O actor trabalha sobre o equilíbrio mental precário da personagem através do equilíbrio precário físico que tem de encontrar ao segurar-se em pé em cima de uma pilha de livros. Entre esses livros, não por acaso, encontra-se um exemplar da bíblia.

IVAN (RICARDO) — *(Ivan sobe para cima duma pilha de livros em pé no centro da cena)* Aqui está *(mostrando o dinheiro)*... aqui está aquele mesmo dinheiro que estava naquele envelope, e pelo qual mataram o meu pai. Onde devo pô-lo? Recebi-o de Smerdiakov, do assassino, ontem. Estive em casa dele antes de ele se enforcar. Quem matou o meu pai foi ele, não foi o meu irmão. Ele matou mas fui eu que o induzi a matar... Quem não deseja a morte do pai?

A TESTEMUNHA (JOÃO) — O senhor está no seu perfeito juízo?

IVAN (RICARDO) — Precisamente por estar no meu perfeito juízo... no infame juízo, como todos vós, como todos esses... f-focinhos! Mataram o pai, mas fingem que se assustaram. A curvarem-se uns diante dos outros! Mentirosos! Todos desejam a morte do pai. Uma víbora devora outra víbora...

Este último monólogo de Ivan é retirado e trabalhado a partir do Livro Décimo Segundo. Um erro judicial. Capítulo V — *Catástrofe súbita*⁷⁹. Acabamos num tom trágico. Estas últimas palavras de Ivan denunciam o seu desprezo pelo mundo, pela justiça, e principalmente por si próprio. O seu comportamento, apesar de ele agir com o intuito de se denunciar e salvar o seu irmão, mostra que ele mesmo não acredita nessa possibilidade. É um acto falhado desde o início. Não é uma redenção, é uma rendição — apesar

79 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 676-679.

Se não houvesse parricídio, zangavam-se todos e iam-se embora zangados... Um espectáculo! "Pão e circo"! De resto, eu também sou uma boa peça! Se têm água, dêem-me de beber, por amor de Cristo!

Não se preocupem, não sou louco, sou apenas assassino! Não se pode exigir muita eloquência a um assassino...

A TESTEMUNHA (JOÃO) — Testemunha, as suas palavras são incompreensíveis e inadmissíveis aqui. Acalme-se, se puder e fale... se tem realmente alguma coisa a dizer.

IVAN (RICARDO) — O caso é que não tenho testemunhas. O cão do Smerdiakov não manda o seu depoimento lá do outro mundo... num envelope... Os senhores querem é envelopes, já vos basta um. Não tenho testemunhas, salvo talvez uma.

A TESTEMUNHA (JOÃO) — Quem é a sua testemunha?

IVAN (RICARDO) — Tem rabo, Excelência, e seria irregular! *Le diable n'existe point!* Não prestem atenção, é um diabo pequeno, insignificante, ele está certamente por aqui algures, talvez debaixo daquela mesa das provas materiais, onde poderia ele estar senão ali? Estão a ver, oiçam-me, eu disse-lhe: "Não quero ficar calado", e ele pôe-se a falar do Cataclismo Geológico... disparates! Bem, libertem o facínora, ele cantou o hino, porque para ele é fácil! (*João põe música que vai subindo em crescendo*) De qualquer modo é um canalha bêbado a cantar, e eu por dois segundos de felicidade daria um quadrilhão de quadrilhões. Vocês não me conhecem! Oh, como aqui entre vós é tudo tão estúpido! Bem, prendam-me a mim em lugar dele! Eu vim aqui para qualquer coisa... Porquê, porque é que tudo o que existe é tão estúpido?...

Em silêncio Ivan com as mãos estendidas à sua frente como se esperasse que alguém o viesse algemar. Ivan olha à sua volta desesperado, olha para cima. A música sobe. Black out de luz e som.

FIM.

de não ter chegado a lado nenhum, de não ter conseguido provar a sua tese, mas também não ter conseguido acreditar na sua antítese, não consegue continuar, não é capaz. E o seu enigma fica por resolver.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, estreia, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na fotografia Ricardo Vaz Trindade.

Foto © Luís Belo

Sobre o trabalho com os actores

O trabalho nesta fase final de ensaios com os actores foi muito condicionado pelas circunstâncias que descrevi no início desta análise: a substituição forçada de dois intérpretes à última hora e o pouco tempo que tínhamos para chegar a um resultado eficaz.

Com o João Miguel Mota já havia um trabalho precedente e uma linguagem e compreensão comum dos temas e dos métodos de trabalho. O seu trabalho na própria dramaturgia do espectáculo servia de ponte entre os códigos de criação e a própria criação, e também sustentava de modo muito presente e com grande escuta toda a estrutura do espectáculo. O maior desafio que tivemos foi o de encontrar o tom e a dinâmica justos para o Grande Inquisidor, que deveria combinar uma qualidade teatral, artificial, algo caricatural, com uma relação muito concreta com o espectador, com a palavra e o jogo teatral — o jogo era difícil e arriscado, como uma espécie de duplo salto — uma teatralidade bem construída mas que recorda constantemente ao espectador que é a *fingir*. E foi exactamente sobre este momento do espectáculo que continuámos a procurar e a experimentar com maiores variações, durante as reposições do espectáculo, porque sentíamos que ainda não estava completamente claro.

A cena do Diabo foi a que fluiu com mais naturalidade, tendo o João encontrado desde o início o ponto de vista, a atitude e o tom justos — a cena funcionava muitíssimo bem, era provavelmente a melhor cena do espectáculo, no momento da estreia.

A ponte que o João fazia com o espectador, a sua capacidade de guiar o público através das ideias *dostoievskianas* vistas por nós, funcionava e creio que permitia acrescentar uma camada de pensamento e consciência sobre o que acontecia, fundamental para nós.

Com o João Jacinto, um actor mais jovem e mais inexperiente, a nossa afinação passou principalmente pelo entendimento do que é a *entrega* do actor e o *descontrolo* do actor. O Jacinto tem uma capacidade de envolvimento (físico, emocional, pessoal) com o trabalho enorme: entrega-se completamente, atira-se de cabeça. E essa era por vezes a dificuldade no trabalho com ele — controlar o que se faz, escolher o que se faz e como se faz, e não se

deixar simplesmente levar pela emoção do momento. Mas essa também é a força do seu trabalho: a verdade, o nível de exposição, a intensidade. O trabalho sobre o Aliocha não foi fácil, também por ser a personagem mais difícil de abordar na obra. Uma personagem que fala muito pouco e passa quase todas as cenas a ouvir o outro, nunca é fácil para um actor, e ainda por cima quando lhe é pedido que essa escuta seja uma escuta activa mas que essa acção não seja de oposição em relação ao outro, mas antes de compaixão, identificação, tentativa de compreensão. Esta acção interior de Aliocha (que não é acompanhada por palavras que a expliquem ou a justifiquem) não é fácil de encontrar no jogo cénico. E a principal zona de procura com o Jacinto (que continuou também nas reposições do espectáculo), foi exactamente aí, no universo de Aliocha.

Para o Ricardo Vaz Trindade, o desafio foi enorme. Foi o último a chegar aos ensaios (tivemos apenas quatro semanas de trabalho) e tinha a seu cargo a enorme responsabilidade de assumir o ponto de vista de Ivan. Nunca tínhamos trabalhado juntos (com o Jacinto, por exemplo, já tínhamos tido uma experiência de trabalho, em que éramos ambos intérpretes no mesmo espectáculo, e com o João Miguel, várias, incluindo a primeira residência de criação para este projecto). Eu e o Ricardo não nos conhecíamos de todo. Eu convidei-o para fazer o espectáculo porque o tinha visto recentemente num espectáculo e me tinha parecido que tinha boa capacidade de trabalho com o texto (coisa essencial neste projecto) e porque tinha uma certa qualidade de conflito interior, para além de ter uma presença cénica muito apelativa, sedutora. E a sua figura, demasiado alto, magro, que lhe dava um ar um pouco desengonçado, podia funcionar bem no Ivan. Mas claro trabalhar com alguém pela primeira vez é sempre um tiro no escuro.

Não foi particularmente fácil, mas também não correu mal. O que eu pedia do actor que iria interpretar Ivan era extremamente difícil, devido à sua natureza complexa e de grande conflito interior. Era preciso ser completamente convincente nos discursos e na retórica, mas não completamente impenetrável. Era preciso ser rígido e implacável, mas ao mesmo tempo deixar pressentir uma brecha de insegurança. Era preciso criar a possibilidade de identificação no espectador sem nunca ser melodramático. E ao mesmo tempo, este actor tem aos ombros grande parte do espectáculo — tem que ser um actor de maratona, como eu costumo dizer — aguentar a amplitude do arco da personagem (ter o ritmo, a resistência, a experiência, a segurança, para ser protagonista de um espectáculo onde o Ivan é quase tudo). O Ricardo é um actor muito inteligente e rapidamente percebeu esse lado pragmático do problema: era preciso estrear dali a quatro semanas e era preciso usar todas as ferramentas à disposição para não só defender o espectáculo mas também defender o seu próprio trabalho como intérprete que estaria imensamente exposto. E por isso defendeu-se, apetrechou-se, serviu-se das suas armas mais potentes e seguras. E eu não lhe crítico essa atitude. Era absolutamente necessária. Mas para além de ser muito inteligente também é um pouco desconfiado e, como não me conhecia, e percebia que se estava a tentar algo de muito ambicioso (“estaria eu à altura daquela empreitada enquanto encenadora?”, deve ter pensado ele), resistiu bastante a deixar-se encenar por mim. Ou seja, pôs o seu lado de encenador (ele também é encenador e criador de espectáculos) a funcionar, e foi preciso perder algum tempo de negociação psicológica e teatral até ele se deixar guiar por mim. E como o tempo era pouco, o que aconteceu foi que quando finalmente ele começou a confiar em mim e deixar-se guiar para a zona que eu lhe estava a propor, já foi um pouco tarde. E esse desequilíbrio interior, essa zona de angústia que deveria alimentar o discurso exterior, não foi suficientemente explorada, aberta, sedimentada. Na prática resultou que a interpretação de Ivan se manteve numa zona mais exterior, em que o grande foco ia para uma certa estética da emissão do texto, uma espécie de sonoridade teatral, cheia e agradável (que é de facto uma qualidade do trabalho vocal do Ricardo) mas que não se engajava (nem ao

espectador) na luta de vida ou morte que se fazia no interior da personagem. Excepto, devo dizer, nas últimas duas cenas (com o Diabo e o monólogo final do tribunal) em que ele conseguia encontrar um envolvimento físico e emocional (talvez também fruto do cansaço e do percurso feito até aí no espectáculo) que as tornava muito mais convincentes.

Mas o balanço deste mês de trabalho com o Ricardo e deste desafio enorme que lhe coloquei em cima é muito positivo, embora o resultado não me satisfizesse plenamente (mas sinto a mesma coisa em relação aos outros intérpretes e ao próprio espectáculo, o que é, aliás, da minha natureza — nunca estar completamente satisfeita com as coisas que faço e ver sempre possibilidades de avançar e melhorar).

Sobre cenografia e figurinos

Sobre o espaço cénico já falei bastante ao longo desta análise e por isso não me vou alongar muito agora. Quero referir mais uma vez que o espaço cénico, cenografia e figurinos do Projecto Karamázov estão ao cargo de Ana Limpinho, por isso, sempre que me refiro a eles, refiro-me a um trabalho colectivo, que é discutido por ambas e avança com propostas que vêm de ambas as partes. Aquilo que para mim é mais difícil de separar da encenação no seu todo é o espaço cénico (o dispositivo, a relação com o espectador, o conceito do espaço no espectáculo), e portanto nessa decisão a minha visão tem bastante peso (e está muito ligada à própria dramaturgia). Mas estes conceitos são discutidos com a Ana até chegarmos a um consenso, o que normalmente acontece com bastante facilidade e naturalidade (temos visões teatrais e conceptuais do espaço com muitas afinidades). A visão da inversão do ponto de vista do espectador já vinha da residência de Julho e inicialmente tinha sido proposta por mim, mas imediatamente apoiada e secundada pela Ana, que depois trabalhou no desenvolvimento dessa ideia. A ideia de o espaço ser bastante vazio e descaracterizado veio do trabalho com os actores e dramaturgico, mas foi reforçado pela Ana. Os objectos usados foram escolha da Ana, esse universo um pouco atemporal, mas com algumas referências mais antigas (o carrinho de chá por exemplo é um objecto dos anos 80, o grande terço de madeira também remete para essa época), permite criar uma atmosfera que não é nem contemporânea (associável aos nossos dias), nem propriamente de época. O facto de o espaço estar pouco caracterizado e de se usar diferentes partes do teatro como espaço cénico, também ajuda a tornar o espaço mais abstracto, mais mental. Depois há detalhes nos adereços que enriquecem o nosso universo, como a ideia de que cada uma das personagens mais importantes desta história tem um objecto que a representa em cena (no caso: Ivan — lupa com suportes para objectos; Aliocha — plantas em vasos e malga da sopa; Dmitri — retroescavadora de brincar; Smerdiakov — abre-latas antigo; pai — garrafa de vodka; Grande Inquisidor — terço de madeira; Diabo — chávena de chá e biscoitos, a Testemunha — livros, aparelhagem de música). Há ainda um outro elemento sugerido e concebido pela Ana que também tem bastante importância no espectáculo: a tela de tule transparente preto que desce e sobe na boca de cena, criando uma sensação de confinamento no final do espectáculo, e permitindo, por exemplo, o jogo das projecções duplas das imagens dos slides (uma imagem na tela, e como ela é transparente, aparece outra projecção na parede que estiver no enfiamento do projector).



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, Centro Cultural de Tábua, Maio 2018. Na fotografia Nuno Nunes.

Foto © Fernando Rodrigues ¹

¹ Esta fotografia é da digressão do espectáculo feita em 2018 onde Ricardo Vaz Trindade foi substituído por Nuno Nunes. A razão para aparecer aqui neste momento é por ser a fotografia que melhor ilustra a qualidade da tela negra translúcida como um fundo que reduz o espaço de cena.

Em relação aos figurinos as escolhas foram nesta linha de uma certa atemporalidade, não definir exactamente um período a que se pudesse associar este modo de vestir, e não os colar à ideia dos “nossos dias”. Usámos escolhas simples e clássicas, camisas e calças e sobretudos. Cores também bastante clássicas e neutras: preto, branco e cinzento para Ivan; castanhos e beges para Aliocha/Smerdiakov; vermelhos e tecidos ricos para o Inquisidor/Diabo (há uma paleta que identifica e reforça a relação entre as duas personagens que são interpretadas pelo mesmo actor), preto e cinzento para a Testemunha.



Fotografias de cena, *Ivan ou a Dúvida*, Teatro Viriato, Fevereiro 2017. Na primeira fotografia: João Jacinto (Aliocha). Na segunda: João Jacinto (Smerdiakov) e Ricardo Vaz Trindade.

Foto © Luís Belo



Fotografias de cena,
Ivan ou a Dúvida, Teatro
Viriato (esq.) e Centro
Cultural de Tábua
(dir.). Na primeira João
Miguel Mota (o Grande
Inquisidor). Na segunda
João Miguel Mota (o
Diabo).

< Foto © Luís Belo
> Foto © Fernando
Rodrigues



Fotografias de cena,
Ivan ou a Dúvida, Centro
Cultural de Tábua (esq.)
e Teatro Viriato (dir.). Na
primeira João Miguel
Mota (a Testemunha).
Na segunda Ricardo Vaz
Trindade (Ivan).

< Foto © Fernando
Rodrigues
> Foto © Luís Belo

Sobre a luz

O desenho de luz de *Ivan ou a Dúvida*, à semelhança do que já tinha acontecido na apresentação pública da residência de Julho, foi feito por Cristóvão Cunha. Já falei sobre o seu trabalho na análise feita a essa outra apresentação. O desenho para o espectáculo final seguiu as mesmas linhas orientadoras. As condições técnicas permitidas pelo Teatro Viriato são muito boas no que diz respeito a material disponível e possibilidades técnicas, é por isso gratificante estreitar neste teatro. O desenho de luz joga com esta ideia da utilização de vários espaços cénicos no teatro, criando qualidades diferentes para cada um desses universos (o ambiente mais intimista no palco durante a cena entre os irmãos; o vermelho que transfigura toda a plateia do teatro para a cena da morte do pai, a atmosfera sombria entre os azuis e os vermelhos para a cena com o Diabo; a luz picada fria para o monólogo final de Ivan). Cristóvão Cunha utiliza também muito bem as ideias de profundidade, penumbra, e direcção da luz, potenciando a qualidade dramática deste elemento teatral.

Sobre a música

Para esta fase final de criação do espectáculo convidámos a Ana Bento como consultora musical e também como intérprete (já falámos da cena em que ela interpreta uma peça musical ao piano)⁸⁰. Não havia recursos para fazermos criação original de música mas pareceu-me importante chamar alguém da área que pudesse aconselhar e ajudar na procura dos temas musicais que fariam parte do espectáculo. A utilização da música serve para construir os ambientes em cena, para sublinhar determinadas leituras da cena, para dar significado a certas passagens entre cenas, para induzir estados emocionais específicos, e para clarificar intenções no texto. E tem a sua qualidade estética e que se torna característica deste universo teatral. Decidimos que a linha orientadora das nossas escolhas musicais seria a origem russa — todos os temas usados são russos. Depois fizemos uma procura também pela época específica, percebendo se havia coisas com as quais o espectáculo poderia identificar-se. Porquê esta procura de uma contextualização no lugar e no tempo do texto de onde partimos? Embora a contextualização histórica e social do período não nos tenha interessado para a construção do nosso objecto teatral, é verdade que a natureza russa desta obra literária, e mesmo o estilo literário deste período na Rússia, são incontornáveis e com um peso real que o espectador não pode deixar de sentir. A nós não nos interessava sublinhar a identidade, o contexto, ou o ambiente russos, mas também não nos interessava anulá-los. A música russa permite ao espectador usufruir desse ambiente, dessa qualidade, dessa identidade que impregna o texto, sem fazer dela um elemento narrativo. Fica como sugestão este lugar de origem do texto através das músicas (em particular quando são canções com palavra). Depois o critério foi o da correspondência: encontrar os temas que podiam trazer essa qualidade correspondente ao que queríamos comunicar nesse momento. Os temas são:

Piotr Ilich Tchaikovsky - 1812 Overture (Finale) — para a entrada de Ivan em cena

Drewo - Letila zozula czerez moju chatu — para a subida de Ivan da plateia para o palco (vida pública para vida interior)

Russian Folk Music - Kalinka (balalaika) — para o momento em que Aliocha come a sopa

80 Neste texto, Capítulo 2. Análise do guião final do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. pp. 184-186.

Osip Kozlovsky - Missa De Requiem — para quando Ivan fala de Deus e para a cena do Grande Inquisidor

Dmitri Pokrovsky Ensemble — Porushka — para as cenas de luta entre Ivan e Smerdiakov

Red Army Choir- Dark Eyes (Ochi chyornye) — para o final do monólogo do Ivan e final do espectáculo

Vídeo 3



Registo de vídeo da estreia de *Ivan ou a Dúvida*, Fevereiro 2017, Teatro Viriato.

Vídeo © Teatro Viriato — Registos/Arquivo.



Nota: Este vídeo tem pouca visibilidade entre o 2º e o 8º minutos sensivelmente; isso deve-se à iluminação de cena que é propositadamente ténue nesta cena, mas também à fraca qualidade da gravação de vídeo.

Análise final do espectáculo como um todo — um olhar exterior com o dentro cá dentro

Aqui estamos mais uma vez. O espectáculo *Ivan ou a Dúvida* foi estreado, e para além de toda a análise feita que percorre o seu processo de criação, as motivações e os percursos interiores feitos para chegar até ele, as circunstâncias vividas, as camadas, as influências, para além disso, ele deve ser observado como um objecto em si, que teve uma existência concreta num momento temporal específico. Vou tentar olhar para esse momento usando por um lado a visualização do vídeo dessa apresentação (que no caso não ficou com a melhor das qualidades) e por outro a minha memória de ter presenciado esse momento. Volto a recordar que o elemento do vídeo é bastante redutor para assimilar, apreender e compreender a realidade de uma apresentação teatral.

Mesmo assim, tentemos.

A lotação estava esgotada. Havia pessoas que já tinham visto as outras duas apresentações públicas do Projecto Karamázov, pessoas que seguem todo o desenvolvimento do projecto com interesse. Fico contente com isso.

O espectáculo correu bem, os actores aguentaram os nervos no bom sentido, não houve enganar, ou desconcentrações, ou desvios (na energia, nas intenções, na qualidade das cenas) como às vezes acontece quando os actores estão sob a pressão do público. Estiveram muito bem, devo dizer.

O espectáculo agarrou o público do início ao fim, as pessoas mantiveram-se ligadas e atentas, reagiram e participaram com a sua atenção e energia.

A mim parece-me que a melhor qualidade do espectáculo é comunicar e até acentuar a angústia profunda da problemática de Ivan. Fazemos a viagem com ele. Sentimos empatia, às vezes repulsa, às vezes damos por nós a pensar com distanciamento sobre aquilo tudo. Mas fazemos uma viagem.

É bom sermos surpreendidos por situações de que não estávamos à espera (como a utilização não convencional dos espaços, a “interrupção” para a peça ao piano, a violência das lutas corpo a corpo), isso dá dinâmica ao espectáculo que poderia correr o risco de se afundar nas enormes tiradas de texto de Ivan.

Há escolhas estéticas arriscadas e fora do que é mais seguro e cómodo, como por exemplo a cena que representa a morte do pai, que tem algo de grotesco, exagerado, desmedido. E que pode ser sentida como um contraste demasiado forte com o resto do espectáculo. Tenho consciência desse risco e corri-o voluntariamente, porque queria que essa cena (que representa o acontecimento fundamental da obra) tivesse o peso de algo maior do que a própria acção (o assassinato do pai — que já por si é bastante significativa), tivesse uma dimensão psicológica, subconsciente, filosófica — e por isso não podia ser contada com um acontecimento mais ou menos quotidiano.

Penso que o trabalho de interpretação dos intérpretes pode ser levado mais longe (como aliás fizemos nas reposições). E em geral penso que um espectáculo pode sempre evoluir, transformar-se, tornar-se mais eficaz, mais justo, mais límpido... Essa procura nunca acaba para mim.

Por exemplo, o texto podia ainda ser melhorado no que diz respeito à linguagem utilizada (torná-la mais oral, concreta, menos estilizada, mais eficaz em cena).

No todo, penso que o espectáculo é uma experiência teatral bastante completa, consistente, envolvente. Acho que dá uns murros no estômago necessários, faz pensar, emociona, e angustia o suficiente para abrir uma possibilidade *dostoievskiana* de percepção do mundo.

Em relação à apresentação pública da residência, que era muito mais experimental na linguagem, principalmente no que diz respeito à *colage* dramatúrgica entre textos de Dostoiévski e textos produzidos em contexto de criação, ficou muito mais conciso, concentrado, com as possibilidades de leitura mais reduzidas, mas também mais aprofundadas. Para se ir tão longe quanto a obra pedia era necessário não fazer demasiados desvios. E foi essa a escolha que fizemos: levar a questão de Ivan ao extremo dos extremos. A nossa subjectividade ficou talvez menos representada (pelo menos por palavras), mas todo o dispositivo cénico foi construído para que essa visão subjectiva sobre a obra pudesse ter uma presença forte e constante.

Depois desta estreia (tivemos apenas duas possibilidades de nos confrontarmos com o público — um ensaio geral aberto e a estreia), o espectáculo esteve parado até Maio de 2018, quando conseguimos finalmente as condições para uma breve digressão de 3 apresentações de *Ivan ou a Dúvida*.



teatroviriato

TEATRO . 04 FEV'17 . sáb 21h30

**IVAN
OU A DÚVIDA**
de SÓNIA BARBOSA
a partir de FIÓDOR DOSTOIÉVSKI

80 min. | m/ 14 anos
preço único 5€
// descontos não aplicáveis
// ESPAÇO CRIANÇA DISPONÍVEL

ESTREIA

Depois de mais de um ano de pesquisa de criação teatral em torno da obra *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, a encenadora Sónia Barbosa apresenta o resultado de parte da investigação centrada na personagem de Ivan Karamázov. Em palco, os intérpretes debruçam-se sobre a ideia de bem e de mal, sobre as escolhas pessoais da personagem e sobre o crime mais hediondo de todos: o parricídio. Sónia Barbosa é um dos artistas associados do Teatro Viriato, que nos últimos anos fez de Viseu a sua casa e o seu laboratório de criação.

partilhe nas redes sociais | sugira aos seus amigos | Acompanhe toda a programação em www.teatroviriato.com

teatroviriato | estrutura financiada por | REPÚBLICA PORTUGUESA | deARTES | VISEU

Convite digital para a estreia de *Ivan ou a Dúvida*, comunicação do Teatro Viriato.

Pensamentos sobre o sistema de distribuição e circulação de espectáculos teatrais

Em Outubro de 2017 fizemos mais uma candidatura para o Projecto Karamázov, desta vez foi para um Apoio à Circulação da Fundação GDA. O apoio foi-nos concedido, através da Ritual de Domingo Associação Artística, e essa circulação que consistiu em três apresentações em três locais, realizou-se entre Maio e Outubro de 2018. Os locais que acolheram o espectáculo foram: Centro Cultural de Tábua (26 de Maio 2018), Fundação Lapa do Lobo (7 de Julho 2018) e Festival Palco para Dois ou Menos (20 de Outubro 2018).

Fazer digressão dos espectáculos é um objectivo muito importante para a nossa actividade artística, porque estamos convictos que o trabalho criado deve ser levado ao maior número possível de pessoas. O investimento que se faz na criação de um espectáculo teatral é sempre bastante elevado, e traduz-se num investimento de dinheiro, de tempo, e do trabalho de um grupo de pessoas (no nosso caso, para cada criação esse número de pessoas envolvidas supera a dezena). Para este investimento fazer sentido, o espectáculo deve ser apresentado ao público, e quantas mais vezes melhor, penso eu. As equipas de produção e criação (companhias, grupos informais, projectos pontuais, teatros que produzem ou co-produzem)

fazem normalmente um grande esforço para que os espectáculos circulem, mas a verdade é que a lógica que impera neste momento, e cada vez mais, é a da descartabilidade dos projectos e a da novidade a todo o custo. Estamos cada vez mais vorazes como consumidores culturais, e o sistema que parece funcionar (não sei bem para quem ou para quê, mas é o que se tem imposto), é o do *mastiga e deita fora*: muita coisa sempre a acontecer, sempre coisas diferentes (embora no fundo sejam muito iguais), nomes sonantes que apelam a conceitos de fruição transversal, uma imagem atractiva e fresca, para nos venderem mais do mesmo, e principalmente para a máquina produtiva não parar. Neste sistema voraz o que acontece muitas vezes é que um espectáculo em que se investem milhares de euros, meses de trabalho, feito por equipas numerosas, é apresentado duas vezes, para talvez duzentas pessoas (às vezes menos), e acaba por aí. O desperdício é inquietante! Quais os motivos para esta aparentemente louca atitude? Fala-se da pressão da oferta: há cada vez mais artistas a proporem mais espectáculos, e é preciso dar-lhes espaço, e por isso as estruturas culturais optam por terem mais espectáculos, que porém, ficam muito menos tempo em cena. Por outro lado este vertiginoso aumento de artistas cria uma série de nichos: interesses, estilos, temas, propostas, que se dirigem a pequenos grupos de interesse. E por isso se calhar há espectáculos criados dentro desta lógica de nicho e experimentação muito específica, que quando são vistos por duzentas pessoas, talvez já tenham coberto quase inteiramente o seu público-alvo. Acho muito bem que haja diversidade, e espaço para ela, mas há aqui um factor que está a ser completamente desvalorizado ou mesmo ignorado: as consequências deste excesso de oferta (de estímulos, de propostas, etc.), e da velocidade e superficialidade com que usufruímos e fruímos de tudo à nossa volta. Volto a Byung-Chul Han e à sua Sociedade do Cansaço:

A vida cultural da humanidade, na qual se inclui também a actividade filosófica, só é possível e só se desenvolve quando existe uma atenção profunda e contemplativa. A cultura pressupõe um espaço propiciador da atenção profunda. A atenção profunda tem vindo a ser cada vez mais suplantada por um tipo de atenção completamente diferente — a hiperatenção (hyperattention). Esta atenção dispersa ou distraída é caracterizada pela mudança brusca do foco da questão, pela alternância constante de tarefas, fontes de informação e processo.⁸¹

Byung-Chul Han defende nesta passagem algo que eu própria venho sentindo como uma *perda em acto* neste preciso momento no mundo à minha volta. Não há espaço para uma atenção profunda, e por isso não há espaço para a descoberta, a criação de coisas realmente novas, que chegam de sítios mais distantes, mais inacessíveis. Não há espaço, não há tempo, não há pensamento suficientemente prolongado, ideia completamente desenvolvida. Há apenas *flashes*, ideias luminosas e fugazes, emoções repentinas, sensações à flor da pele. E esse lugar lá mais abaixo (dentro, profundo, escondido) na nossa consciência, o lugar da atenção profunda e contemplativa, continua a precisar de existir mas não tem como manifestar-se. Talvez seja por isso que ao mesmo ritmo que cresce o entretenimento (com todas as suas possibilidades maravilhosas, acessíveis, para todos os gostos, à distância de um clique!), cresce a angústia, a depressão, a insegurança, o medo (e tantas outras coisas maravilhosas que lhe estão associadas como o ódio, os extremismos, a xenofobia, a violência, a intolerância, e outros bichinhos do género!).

81 HAN, B.-C. A *Sociedade do Cansaço*, tradução (do alemão) Gilda Lopes Encarnação, Relógio D'Água, setembro 2014. p. 26.

E voltando mais uma vez a Dostoiévski, há uma passagem numa das suas cartas ao seu irmão Mikhail, (uma carta escrita pouco depois do assassinato do seu pai, referida por Joseph Frank na sua biografia) que não me sai da cabeça, em que ele fala da sua absoluta necessidade de compreender o sentido da vida e do enigma que há no coração de cada homem:

"[a minha alma] é como o coração de um homem que esconde um enigma profundo". Além disso, diz que o objectivo de sua vida de agora em diante será "estudar o 'sentido da vida e do homem'". Ao professar uma satisfação limitada com o progresso que já fez nessa empreitada, acrescenta a informação reveladora de que ele a procura mediante o aprofundamento nas "personagens dos escritores com quem passo a melhor parte de minha vida com liberdade e alegria". "O homem é um enigma", continua ele, algumas frases adiante. "Esse enigma precisa ser resolvido, e se você passa toda a sua vida nisso, não diga que desperdiçou seu tempo; eu me ocupo com esse enigma porque desejo ser um homem."⁸²

Mas poderemos nós alguma vez sonhar em compreender esse mistério tão profundo e complexo a que Dostoiévski se refere, se não somos capazes de ficar cinco minutos parados, sem nada para fazer, sem pegarmos no telemóvel para olharmos para um chorrilho de ideias e imagens repetidas, repetitivas, banais, superficiais e muitas vezes estúpidas?

Mas voltemos à origem desta reflexão: o sistema de apresentação, distribuição e circulação dos espectáculos teatrais. Falei dos efeitos negativos que, na minha opinião, este sistema descartável e vertiginoso pode trazer para todos nós (fruidores, usufruidores, consumidores). Mas também há efeitos negativos no outro lado da questão, ou seja, para quem cria, produz, esses objectos teatrais para serem colocados na máquina da fruição cultural. Antes de mais temos a velocidade e a quantidade exigida a quem cria. Uma companhia, ou será melhor exemplificar com um criador (que hoje em dia o sistema trabalha mais com criadores do que com companhias), que esteja *na moda* (que tenha muita procura para o seu trabalho), pode ser convidado para fazer entre cinco a dez projectos diferentes num ano, o que quer dizer que ele terá menos de dois meses para cada projecto. Mas normalmente o que acontece é que as coisas se sobrepõem e ele(a) estará a trabalhar em mais de uma coisa ao mesmo tempo, e terá muito pouco tempo de preparação, reflexão, amadurecimento da ideia. Produz, produz, produz, a uma velocidade estonteante. Talvez a prática e a experiência facilitem essa produção, todo o processo se torna mais familiar e com certeza vai sendo otimizado. Mas é impossível que com esta velocidade de criação não se perca qualidade na realização. E isto acontece não só com os criadores que estão *na moda* (esses representam casos extremos) mas para praticamente todas as pessoas que trabalham no meio, por necessidade de adaptação. Este é um dos efeitos negativos. O outro tem a ver com o próprio desenvolvimento do espectáculo teatral. Como diz Peter Brook, para o teatro acontecer é preciso um espaço, duas pessoas que interagem e uma terceira pessoa que assiste⁸³. Sem essa terceira pessoa que assiste (o público) o teatro não é verdadeiramente teatro. Nos ensaios nós estamos a preparar um espectáculo para ser visto. E quando isso acontece, só nesse momento, o ciclo fica completo e o espectáculo também. Aquilo que o público traz ao espectáculo com a sua presença, a sua participação, a sua escuta, o seu olhar, a sua leitura, transforma o espectáculo. Aquilo que fizemos ontem no ensaio geral, não é o mesmo que fizemos hoje com o público a assistir. E não falo do facto de que cada representação é única porque há sempre variações e características irrepetíveis (isso também é verdade), mas do facto de agora se

82 FRANK, J. Dostoiévski. *Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 79.

83 BROOK, P. O diabo é o aborrecimento — conversas sobre teatro. Tradução Carlos Porto. Edições Asa. 1ª edição, Porto, 1993. p.23.

ter juntado àquilo que preparámos a peça que faltava para completar o puzzle: o espectador. Essa transformação, ainda que não seja evidente na forma exterior, é real. Tem a ver com esses novos elementos que entram em jogo — esse olhar, respiração, reacção, atenção, energia, etc.. Portanto só a partir desse encontro com o público é que podemos dizer que o espectáculo existe de facto. Quando esse encontro é único ou se repete pouquíssimas vezes, os efeitos dessa troca não se farão sentir. Mas se o espectáculo tiver a possibilidade de estar em contacto com o público por um período de tempo prolongado, com um número elevado de representações (nos tempos que correm, eu já ficaria satisfeita com dez apresentações), poderemos então compreender na prática o que essa transformação significa. Os actores poderão compreender de modo pragmático as suas acções em cena, e as relações entre essas acções, a relação com o todo, a relação com os outros intérpretes e com os espectadores; significados que estavam apenas sugeridos ou apontados, tornam-se claros, e ganham formas mais luminosas; as linhas invisíveis que ligam todos os acontecimentos do espectáculo tornam-se mais visíveis, ganham força; o arco dos acontecimentos torna-se também mais claro, e portanto começa a dar espaço para mais micro-acontecimentos dentro dos acontecimentos; toda essa rede de acontecimentos que é um espectáculo teatral, no contacto com o público, e no prolongamento desse contacto, se torna mais densa, luminosa, plena de significados. Não poder dar essa vida aos espectáculos teatrais (pela impossibilidade de os apresentar mais de duas ou três vezes) é uma perda, um desperdício enorme. É o desperdício que me inquieta.

A digressão de *Ivan ou a Dúvida* — 2018

Esta reposição foi bastante trabalhosa por dois motivos: primeiro porque já tinha passado mais de um ano desde a estreia do espectáculo; segundo porque teve de ser feita a substituição do actor que interpreta Ivan (o actor Ricardo Vaz Trindade não tinha disponibilidade de datas e por isso foi substituído por Nuno Nunes).

Por outro lado, esta substituição deu-nos a oportunidade de aprofundar ainda mais o ponto de vista de Ivan, permitiu-nos novas leituras das cenas, e trabalhar em zonas emocionais diferentes, devido às características específicas do intérprete em causa.

Nuno Nunes é, na minha opinião, um dos actores de teatro mais completos, versáteis e interessantes da sua geração. Alia uma enorme capacidade de jogo em cena (flexibilidade, capacidade de improvisação, relação com os outros intérpretes), a um trabalho corporal muito interessante e original, a uma grande perspicácia e inteligência na leitura das personagens e do texto, e a um trabalho emocional vivo e intenso. Para além disso é um actor sempre pronto a arriscar e a pôr-se em jogo. Era ele, na verdade, quem deveria ter interpretado Ivan no plano inicial (já tinha participado na Residência de Criação realizada em Julho de 2016). No entanto, por contingências ligadas ao plano de produção e financiamento, fui obrigada a encontrar um actor para o substituir, como já referi anteriormente.⁸⁴

Como é natural, principalmente num modo de trabalhar que assenta grandemente no trabalho dos actores, como é aquele que eu faço: intérpretes diferentes, espectáculos diferentes.

Não houve alterações particulares no texto, nem nas soluções cénicas, nem na construção das cenas. Tudo isso se manteve mais ou menos igual ao espectáculo que foi estreado em Fevereiro de 2017 no Teatro Viriato. O que mudou na interpretação da personagem de Ivan

84 Neste texto, Capítulo 2. *Produção, financiamento e outros obstáculos*. p. 152-155.

foi ao nível da veracidade, e da transposição do conflito presente no texto para uma zona de envolvimento emocional mais forte e pessoal. No trabalho do Ricardo (Vaz Trindade), a personagem viajava numa zona construída com bastante distanciamento, onde o texto era dito com grande eloquência, mas por vezes pouco envolvimento; com o Nuno (Nunes) passou a haver uma zona de envolvimento emocional muito mais forte e isso tornou mais claro o percurso da personagem para o espectador.

Este novo elemento no espectáculo teve um enorme peso, uma vez que é a personagem de Ivan que tem a maior espaço no todo do espectáculo. Exteriormente a forma não mudou particularmente (obviamente que a postura, a fisicalidade, mesmo as acções feitas pelo intérprete Nuno Nunes, são diferentes daquelas feitas por Ricardo Vaz Trindade, mas no seu grosso as situações teatrais mantiveram-se), e ao mesmo tempo, mudou bastante.

O conflito interior de Ivan tornou-se mais concreto, mais identificável por parte do espectador, a figura de Ivan em cena tornou-se mais orgânica, mais presente; as relações com os outros intérpretes também se desenvolveram e foram mais fundo (de assinalar que Nuno Nunes já tinha trabalhado com os dois outros actores em diversas ocasiões, e por isso havia já uma cumplicidade e confiança que não existia com Ricardo Vaz Trindade).

O tempo que entretanto tinha passado depois da estreia (mais de um ano), permitiu-nos também ter uma visão, ao mesmo tempo, mais distanciada, e mais compreensiva — como se o espectáculo se tivesse tornado mais nítido para todos nós. É esse um dos efeitos da passagem do tempo sobre as coisas, quando olhamos novamente para elas depois de uma pausa, somos capazes de as ver de uma nova maneira e ao mesmo tempo de as sentir ainda mais próximas. Nisto tudo, eu tinha continuado o meu trabalho sobre o Projecto Karamázov, o que me tinha dado ainda mais experiências, conhecimento, sedimentação em relação às temáticas.

Os actores João Miguel Mota e João Jacinto também traziam esta sedimentação dos materiais no seu trabalho. E os poucos dias de trabalho que tivemos foram extremamente positivos e o espectáculo ganhou uma nova dimensão, passou definitivamente para outro nível.

Outros desafios que se apresentaram, e que para mim são sempre bem-vindos, foram relativos à adaptação do espectáculo a cada um dos espaços. Como foi dito na análise anterior sobre a construção de *Ivan ou a Dúvida*, as escolhas relativas ao dispositivo cénico, estiveram intimamente ligadas às características específicas do Teatro Viriato. Foi aliás um dos pressupostos do espectáculo: olhar para o espaço em si, tal como é, e questionar as suas possibilidades, trabalhando na zona do concreto e do aqui e agora, em que se assume o mecanismo teatral com a maior abertura possível, expondo as máscaras e as convenções habituais. Agora que tínhamos de repor o espectáculo em locais completamente diferentes, essas mesmas questões voltavam a colocar-se. Embora não fôssemos ao ponto de questionar completamente a estrutura do espectáculo, era necessário fazermos adaptações concretas.

Por exemplo no caso do Centro Cultural de Tábua, conseguimos manter a ideia da inversão do ponto de vista dos espectadores (colocar a plateia em cima do palco e usar a plateia do centro cultural como espaço cénico). Mas isso já não foi possível no espaço da Fundação Lapa do Lobo, nem no Teatro do Naco em Oliveirinha (onde se realiza o Festival Palco para Dois ou Menos). E em nenhum dos três locais foi possível usar camarotes e frisas, simplesmente porque não existiam.

Para cada um dos casos tivemos de considerar as cenas que não era possível replicar e encontrar soluções novas, que evocassem as mesmas motivações, o mesmo tipo de relação com o espectador, ou o mesmo tipo de imaginário, e que funcionassem para aquele caso específico. Confesso que este tipo de desafio me encanta, sinto que é uma forma de encontrar mais

liberdade, porque me obriga a estar numa relação presente e viva com o que me rodeia, a ser flexível, a olhar para as coisas não como dados fixos e adquiridos, mas como coisas móveis, em construção, onde há sempre possibilidades novas a descobrir.

Por exemplo, no Centro Cultural de Tábua, em vez da cena em que Jacinto percorria a balaustrada dos camarotes na primeira frisa e se pendurava de cabeça para baixo no camarote central (na cena da Morte ao Pai), ele corria para o fundo da plateia e depois saltava de modo impressionantemente atlético por cima de cada uma das filas da plateia, até à primeira fila, o que também tinha um efeito perturbador e assustador, como um predador selvagem na corrida final para abocanhar a sua presa.



Fotografia de cena, *Ivan ou a Dúvida*, Centro Cultural de Tábua, Maio 2018. Na fotografia João Jacinto.

Foto © Fernando Rodrigues

Na Fundação Lapa do Lobo o espectáculo foi feito ao ar livre, no pátio interior do edifício. E aí podemos imaginar as dificuldades acrescidas (a iluminação, toda a sensação de espaço fechado que desaparece, e também as condicionantes do próprio lugar, que não tem nada a ver com um teatro). Mas na verdade foi uma das apresentações mais bem-sucedidas que fizemos, aproveitando ao máximo as potencialidades do espaço (que é sem dúvida muito bonito e sugestivo) e também a relação com a realidade circundante (a noite, o céu estrelado, as árvores do jardim), conseguimos criar uma relação muito especial entre as questões evocadas pelo texto e aquele momento/espaço concretos.

No Festival Palco para Dois ou Menos, fizemos Ivan chegar pelo meio do público, uma vez que não era possível colocar a plateia no palco, devido às dimensões reduzidas do teatro. Mas esta entrada e este primeiro discurso sobre o direito ao delito como a mais racional das soluções para os nossos problemas, dito entre os espectadores ganhou um outro sentido. E o aparecimento de Smerdiakov através de uma janela que dá directamente para o palco (que está normalmente tapada) também nos permitiu desconstruir as convenções do espaço teatral.



Fotografias de cena de *Ivan ou a Dúvida* no Palco para Dois ou Menos, Outubro 2018. Na primeira fotografia Nuno Nunes, na segunda João Jacinto.

Foto © Lino Dias



Esta digressão permitiu ainda um acontecimento fundamental no desenvolvimento do meu Doutoramento: a possibilidade de a Professora Anabela Mendes que até esse momento tinha apenas acompanhado o meu trabalho à distância, através dos meus textos, dos meus relatos, de fotografias e vídeos, poder entrar em contacto presencial com o trabalho. Ela veio assistir a duas apresentações do espectáculo: a primeira no Centro Cultural de Tábua, em Maio e a segunda na Fundação Lapa do Lobo em Julho.

Refiro este acontecimento porque ele comprova aquilo que venho defendendo sobre a natureza presencial, viva e concreta do evento teatral. Eu tenho a certeza (por observação e também porque a mesma Professora Anabela mo confirmou) que a visão daquilo que eu estou a fazer com o meu Projecto Karamázov se transformou radicalmente para a Professora Anabela Mendes a partir desse momento. Tudo aquilo que eu vinha tentando explicar, contar, registar, analisar, dar testemunho, se tornou repentinamente algo vivo e concreto

na experiência perceptiva da minha Orientadora. (E felizmente ela achou que o trabalho que estamos a fazer é digno, consistente e de qualidade). Isso não mudou os nossos pressupostos de trabalho em comum, nem os nossos objectivos, nem os nossos procedimentos, mas tornou tudo isso muito mais palpável. Agora quando falávamos sobre um determinado elemento do trabalho (passado ou ainda em preparação) tínhamos um referente comum, uma experiência partilhada. Agora a Professora Anabela Mendes tinha sentido, em toda a sua complexidade, em todas as camadas que funcionam simultaneamente mas em planos distintos, o que era realmente o nosso trabalho. Não falo só do espectáculo mas do grupo de pessoas que o faz acontecer; ela pôde entrar em contacto directo com as entidades com quem eu tenho mantido e estimulado parcerias de modo a propagar as actividades do meu Projecto Karamázov (por exemplo, o Centro Cultural de Tábua que aparece através da minha relação com a Escola Profissional Eptoliva onde dei aulas no curso de Artes do Espectáculo/ Interpretação; e a Fundação Lapa do Lobo com todas as suas dinâmicas): ela viu os meus alunos que vieram ver o espectáculo, os professores com quem colaboro que vieram ver o espectáculo, conversou com as pessoas que conhecem o meu trabalho e o têm ajudado a desenvolver-se. E depois pôde ver-me a trabalhar na prática de ensaio com o grupo, e pôde jantar e conviver com toda a companhia, pôde ver os preparativos dos actores para o espectáculo, e claro, assistir por duas vezes ao espectáculo. Ao plano teórico, mental, verbal (mas também visual através das fotografias e dos vídeos), juntavam-se agora os planos emocional, afectivo, físico, sensorial, que participam de igual modo na percepção de um acontecimento como o evento teatral.

E esta qualidade da presença viva que eu tenho vindo a tentar definir e acolher nesta abordagem teórica ao meu trabalho prático, é de facto insubstituível. Portanto, sempre que se descreve, ou analisa, ou contextualiza determinado processo ou gesto criativo, é necessário ter em conta, que essa abordagem é apenas um código que tenta tornar comunicável por palavras, algo que comunica através de muitíssimos outros planos. E embora através da palavra e da imagem (e do vídeo) se possam fazer evocações consistentes, relevantes, importantes, e que de facto essas evocações sirvam a compreender melhor o fenómeno a que se referem, e que tenham elas mesmas a capacidade de evocar outros planos vitais, não obstante, essas aproximações não poderão nunca substituir a experiência da presença. Para o bem e para o mal, falar sobre as coisas é já transformá-las.

Reposição de *Ivan ou a Dúvida* no Teatro Meridional em Novembro de 2019

Entre 14 e 17 de Novembro de 2019 estivemos em cena com *Ivan ou a Dúvida* no Teatro Meridional, em Lisboa. As apresentações aconteceram em regime de Acolhimento de Espectáculo, e o principal motivo que nos levou a fazer este investimento (não havendo cachet de venda, a nossa Associação teve de suportar custos sem retorno financeiro que os cobrisse) foi a possibilidade de apresentar o nosso trabalho na Capital, de modo a poder divulgá-lo junto de programadores e agentes culturais e artísticos. Sabemos bem que, embora se fale muito de descentralização e de investimento no interior do país e nas pessoas e entidades que aí trabalham e se fixam, a realidade no que toca a reconhecimento e valorização do trabalho artístico ainda está fortemente dependente do facto de esse trabalho ser ou não produzido e apresentado em Lisboa. Para comprovar aquilo que afirmo basta olhar, por exemplo, para os nomeados para prémios que são atribuídos nas áreas do Teatro (os prémios SPA, ou as escolhas de melhores espectáculos no final de cada ano do Jornal Público e

do Expresso, ou mesmo os Globos de Ouro...) e perceber que nessas listas é muito difícil aparecer um espectáculo que não tenha estado em cena em Lisboa e são muito poucos os oriundos do Porto. Para as Companhias que pretendem que o seu trabalho seja reconhecido a nível nacional (de modo a poderem também circular a nível nacional), é praticamente indispensável mostrar o seu trabalho em Lisboa. Por isso, mesmo tendo algum prejuízo financeiro, faz-se esse esforço, convida-se o maior número de pessoas influentes do meio que se consegue, e espera-se que daí resulte algo de palpável para a divulgação e promoção dos espectáculos em causa. Foi o que fizemos. A reposição foi feita em condições difíceis (pouco tempo de ensaios, poucos recursos), o espaço do Teatro Meridional tem características que não são as mais indicadas para o nosso dispositivo cénico (recordemos que a estreia de *Ivan ou a Dúvida* foi feita no Teatro Viriato com o público em cima do palco — o que era impossível de reproduzir no Teatro Meridional), e a disponibilidade de materiais técnicos (nomeadamente a nível de luz) não correspondia àquilo que era o nosso desenho original. Mais uma adaptação, portanto. E como já disse anteriormente, ter de lidar com os desafios que um novo espaço nos oferece, não é visto como um problema — o importante é ver as potencialidades específicas desse espaço e tirar o máximo partido delas. Assim foi para esta reposição. Usámos a relação de plateia/espaço cénico já existente (plateia em anfiteatro), fazendo a entrada de Ivan (Nuno Nunes) a partir do público — como já tínhamos feito no Festival Palco para Dois ou Menos (Carregal do Sal); utilizámos o espaço cénico despojado de painelamentos, como temos sempre feito; aproveitámos uma zona superior de acesso à teia de luz para a cena da *Morte ao Pai* (onde João Jacinto, o actor que interpreta Smerdiakov, percorre esse corredor por cima da cabeça dos espectadores). Pudemos ainda aproveitar o piano vertical acústico que o Teatro Meridional tem para a nossa cena, o que foi muito bom (em vez do electrónico que já tivemos de usar noutras situações). A adaptação teve vantagens e desvantagens, mas penso que funcionou bem no seu todo. A nível de espectadores, os resultados não foram brilhantes (tivemos uma média de cerca de quarenta espectadores por noite, mas sempre em número crescente). Tendo em conta aquilo que entretanto fui percebendo sobre o comportamento dos públicos em Lisboa (a enorme variedade e quantidade de oferta cultural diminuiu substancialmente o público para cada evento, em geral), penso que não foi mau. Permitiu-nos ainda que algumas pessoas do meio viessem assistir (muitos actores, alguns encenadores, alguns programadores), tornando o nosso trabalho eventualmente mais reconhecido. Permitiu ainda uma nova interacção com a Professora Anabela Mendes, que foi assistir novamente ao espectáculo e propôs a um grupo de seus alunos de Mestrado que fossem assistir e escrevessem algo sobre ele, textos que me foram enviados e aos quais pude responder de modo a criar uma partilha de saberes, experiências e opiniões⁸⁵.

SOBRE

Ivan ou a Dúvida

A primeira coisa com que nos confrontamos diante de *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski é a sua dimensão. É realmente grandioso. Se quiséssemos fazer um paralelo arquitectónico, estaríamos diante de uma Muralha da China. E, ao percorrermos o romance, a vontade de nos determos longamente a apreciar um particular, persiste.

Escolhemos Ivan Karamázov, o segundo filho, para iniciarmos a construção do nosso edifício teatral *karamazoviano*, deixando de fora muita outra matéria para futuras empreitadas.

Ivan, o enigma. Ivan, o homem que desafia Deus. Aquele que recusa aceitar o dogma sem lhe compreender os fundamentos. Aquele que representa a eterna questão de Dostoiévski: Deus existe? Mas mais do que a questão religiosa e teológica, trata-se aqui da questão da consciência, da

85 A transcrição destas comunicações encontra-se no Capítulo *Cartas ao Projecto Karamázov*, neste texto, pp. 472-485.

liberdade de escolha, desse “terrível dom” que é o livre-arbítrio, com que a Humanidade se tem atormentado durante séculos e séculos.

“Se Deus não existe, tudo é permitido ao homem” — diz Ivan. Só a sua capacidade de escolha determinará a diferença entre o que está certo e o que está errado. Onde desenhamos essa linha que diz: “daqui não passo”?

É uma pergunta válida, hoje, em muitos sentidos: ideologicamente, eticamente, politicamente, economicamente, culturalmente... E se estreitarmos ainda mais a zona de focagem para o campo teatral: que limites são esses que fazem hoje do teatro aquilo que ele é, pode ser ou quer ser? Onde pomos o “daqui não passo” no teatro?

Foi esta a chave que Ivan nos passou para as mãos, e atrás da porta que ela nos abriu temos encontrado perguntas e mais perguntas. Respostas, muito poucas.⁸⁶



Cartaz para digressão de
Ivan ou a Dúvida, Maio/
Outubro 2018.

Design © Nuno
Rodrigues

86 Texto para Folha de Sala do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*. Escrito por Sónia Barbosa em Janeiro de 2017.

Dossiê de apresentação *Ivan ou a Dúvida*



IVAN OU A DÚVIDA

A partir de
Os irmãos Karamázov
de Fiódor Dostoiévski

RITUALDEDOMINGO

x ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA x

**PROJECTO
KARAMÁZOV**

de Sónia Barbosa



*Se Deus não existe,
tudo é permitido ao homem*

IVAN OU A DÚVIDA é o primeiro espectáculo da trilogia do Projecto Karamázov de Sónia Barbosa – pesquisa e criação teatral, com base na obra *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski.

Partindo da ideia de que todo o homem é senhor de si mesmo, fruto das suas escolhas e consciência, Ivan Karamázov coloca-se acima da ideia de bem e de mal. Mas desta sua concepção do mundo nasce a semente do crime mais hediondo: o parricídio. Será ele capaz de viver com as próprias escolhas?

O espectáculo, cuja dramaturgia é muito próxima das palavras do autor russo, é construído a partir de uma relação entre a cena e os espectadores que joga com factores como a proximidade e a distância, a utilização não convencional de espaços e o inesperado. Mais do que num espaço físico, estamos num espaço mental, em que todos (intérpretes e espectadores) participam na batalha interior do protagonista.

Depois de 100 anos da Revolução Russa de 1917, reencontramos em Dostoiévski a semente para a profunda transformação social, cultural e política que marcou o início do século XX. Da Rússia para o Mundo as questões continuam universais: a existência de Deus e aquilo que fazemos em seu nome, a luta de classes, a consciência individual e colectiva, o princípio da liberdade.

Para além da apresentação do espectáculo, existe também a possibilidade da organização de um Workshop cujo propósito é a pesquisa e criação teatral a partir da obra. Os formandos poderão, eles próprios, realizar a análise de excertos da obra e experimentar a sua recriação teatral.



*Em verdade, em verdade vos digo:
se um grão de trigo, ao cair na terra,
não morrer, fica infecundo;
mas se morrer, produz muito fruto.*

— Evangelho de São João, XII, 24





SOBRE A ENCENAÇÃO

A primeira coisa com que nos confrontamos diante d’Os irmãos Karamázov de Fiódor Dostoiévski é a sua dimensão. Em todos os sentidos. É realmente grandioso. Se quiséssemos fazer um paralelo arquitectónico, estaríamos diante duma Muralha da China. E, ao percorrermos o romance, a vontade de nos determos longamente a apreciar um particular, persiste.

Ivan Karamázov aparece-nos como uma das chaves de leitura da obra: uma perspectiva. Naturalmente é uma perspectiva que exclui outras – uma forma de “reduzir o tema”, como ele próprio diz ao irmão Aliocha, enquanto lhe confessa a sua concepção do mundo. A redução é essencial para nós que procuramos a equação perfeita para equilibrar o conteúdo literário, o nosso ponto de vista subjectivo e um código teatral eficaz para fazer chegar estas duas coisas ao espectador.

Escolhemos, portanto, Ivan, o segundo filho, para iniciarmos a construção do nosso edifício teatral karamazoviano, deixando de fora muita outra matéria para futuras empreitadas.

Ivan, o enigma. Ivan, o homem que desafia Deus. Aquele que recusa aceitar o dogma sem lhe compreender os fundamentos. Aquele que representa a eterna questão de Dostoiévski: Deus existe? Mas mais do que a questão religiosa e teológica, trata-se aqui da questão da consciência, da liberdade de escolha, desse “terrível dom” que é o livre arbítrio, com que a Humanidade se tem atormentado durante séculos e séculos.

“Se Deus não existe, tudo é permitido ao homem” – diz Ivan; só a sua capacidade de escolha determinará a diferença entre o que está certo e o que está errado. Onde desenhemos essa linha que diz: “daqui não passo”?

É uma pergunta válida, hoje, em muitos sentidos: ideologicamente, eticamente, politicamente, economicamente, culturalmente... E se estreitarmos ainda mais a zona de focagem para o campo teatral: que limites são esses que fazem hoje do teatro aquilo que ele é, pode ser ou quer ser? Onde pomos o “daqui não passo” no teatro?

Foi esta a chave que Ivan nos passou para as mãos, e atrás da porta que ela nos abriu temos encontrado perguntas e mais perguntas. Respostas, muito poucas.

— Sónia Barbosa





FIÓDOR DOSTOIÉVSKI & OS IRMÃOS KARAMÁZOV

Fiódor Dostoiévski nasceu em Moscovo em Outubro de 1821, ele próprio foi um segundo filho, como Ivan Karamázov. Eventos fatídicos marcaram a sua juventude: a morte da mãe em 1837 com tuberculose, e a morte do pai dois anos mais tarde, em circunstâncias pouco claras, que indicam a possibilidade de ter sido assassinado, tal como Fiódor Karamázov, o pai d'Os irmãos Karamázov.

Dostoiévski frequentou a Academia Militar de Engenharia e exerceu a vida militar, tal como Dmitri Karamázov, mas durante os estudos interessou-se mais pelo programa de literatura: estudou a obra de Shakespeare, Pascal, Victor Hugo, Hoffmann, Balzac, Goethe e Schiller.

Em 1849, foi preso e condenado à morte por participar no Círculo Petrashevski, um grupo intelectual revolucionário dedicado principalmente à discussão das condições de vida na Rússia. Na verdade, Dostoiévski não ia às reuniões do Círculo há mais de três meses quando foi preso, mas participava realmente numa outra organização bem mais radical liderada por Nikolai Spechniev (homem que viria a inspirar Nikolai Stavróguin, o protagonista de *Os Demónios*). Ironicamente, essa organização, não foi descoberta pelas autoridades e a sua existência só veio a público em 1922. A pena de morte foi substituída, à última hora, por cinco anos de trabalhos forçados numa prisão siberiana. A experiência de estar diante do pelotão de fuzilamento, marca profundamente o seu percurso pessoal e artístico. Foi agridado e a caminho da Sibéria que Dostoiévski recebeu um exemplar do Novo Testamento, que não mais largou. Enquanto a figura de Cristo assumiu para ele o ideal máximo da procura interior, tal como no personagem de Aliocha (Aleksei Karamázov), a sua relação com a religião foi sempre atormentada pela rejeição e pela dúvida, tal como no personagem de Ivan:

“Sou filho da descrença e da dúvida, até ao presente e mesmo até à sepultura. Que terrível sofrimento me causou, e me causa ainda, a sede de crer, tanto mais forte na minha alma quanto maior é o número de argumentos contrários que em mim existe! Nada há de mais belo, de mais profundo, de mais perfeito do que Cristo.” (O Diário de um Escritor, F. Dostoiévski)

Na prisão sofre a sua primeira crise de epilepsia, condição que também atinge um outro personagem d'Os irmãos Karamázov – Smerdiakov.

Foi vítima do vício do jogo, o que lhe causou muitos desaires financeiros na sua vida privada: abordou esta temática em *O Jogador*, mas também nos Karamázov, Dmitri apresenta características deste género.

Em 1880 termina *Os irmãos Karamázov*, o seu último romance. Este, na intenção de Dostoiévski, serviria de preâmbulo para uma obra ainda mais grandiosa planeada pelo autor desde há muito, que contaria o percurso de vida da personagem de Aleksei Karamázov. Morreu antes de a poder realizar.

Morreu a em São Petersburgo a 9 de Fevereiro de 1881, de uma hemorragia pulmonar associada com enfisema e ataque epiléptico. Estima-se que o funeral foi assistido por cerca de sessenta mil pessoas. Na sua lápide podem ler-se os seguintes versos de São João, que também servem como subtítulo d'Os Irmãos Karamázov: *Em verdade, em verdade vos digo: se um grão de trigo, ao cair na terra, não morrer, fica infecundo; mas se morrer, produz muito fruto.*

FICHA ARTÍSTICA

Co-produção
Ritual de Domingo x Associação Artística
Teatro Viriato

Encenação e dramaturgia
Sónia Barbosa

Interpretação
João Jacinto
João Miguel Mota
Nuno Nunes

Espaço cénico e figurinos
Ana Limpinho

Desenho de luz
Cristóvão Cunha

Consultoria e interpretação musical
Ana Bento

Assistência de produção
Rúben Marques

Comunicação e design gráfico
Nuno Rodrigues

Fotografias
Fernando Rodrigues
Luís Belo + Registo Vídeo

Consultoria dramaturgical
Anabela Mendes

APOIOS

GDA
Freguesia de Viseu
Naco
Acert
Contraponto
Fundação Lapa do Lobo
Lugar Presente
Companhia Paulo Ribeiro
Escola Superior Educação Viseu

—
 Duração **80 min.**
 m/ **14 anos**

RITUAL DE DOMINGO

Associação Artística

Estrutura profissional criada no final de 2016, com o objectivo de estabelecer um lugar de criação artística pluridisciplinar em Viseu. Tem um foco importante também na formação e educação artística. Na direcção da Associação encontram-se Cristóvão Cunha (light designer, produtor e técnico de espectáculo) e Sónia Barbosa (encenadora, actriz e formadora).

Entre os seus fundadores estão diversos artistas profissionais da cidade de Viseu de várias áreas como Nuno Rodrigues (designer gráfico), Rosário Pinheiro (artista plástica), Luís Belo (designer, fotógrafo, artista plástico e do audiovisual), Carla Augusto (formadora na área de cinema e vídeo), Ana Seia de Matos (artista plástica) e Rui Macário (investigador, escritor, ensaísta).

Nestes primeiros anos de existência a Associação tem tido o seu foco no desenvolvimento, organização e produção de todas as actividades ligadas ao Projecto Karamázov, nomeadamente, criação e digressão do espectáculo "Ivan ou a Dúvida" (co-produção Teatro Viriato), organização de Residência de Criação para espectáculo "Dmitri ou o Pecado" (apoio do Teatro Viriato), várias formações no âmbito do Karamázov orientadas por Sónia Barbosa. Em 2018 a Ritual de Domingo juntou-se à Gira Sol Azul no âmbito da criação do espectáculo "Ora Vem Comigo", para o Festival Internacional Europeade promovido pelo Município de Viseu. Em 2019 a Associação continua a desenvolver o Projecto Karamázov - estreia e digressão de "Dmitri ou o Pecado" (co-produção Teatro Viriato).

Tem também programadas duas produções/actividades com o apoio do Viseu Cultura (programa do Município de Viseu): "Beira Ilustre", na área do Património, englobando ilustração e pesquisa histórica; e "O Meu Amor virá de Comboio", na área do Teatro com uma componente de pesquisa e modelismo ferroviário.

SÓNIA BARBOSA

Encenação / Dramaturgia

Actriz, encenadora e docente, licenciada em Estudos Teatrais/Interpretação na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, em 1999. Actualmente desenvolve Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o "Projecto Karamázov". É artista associada do Teatro Viriato desde 2011. Em 2018, em colaboração com o Teatro Viriato, inicia o projecto Noite Fora – leituras e conversas sobre teatro.

Como actriz trabalha em Portugal e em Itália (onde viveu entre 2002 e 2009) sob a direcção de Pierre Voltz, Nuno Cardoso, Andrej Sadowsky, Saguenail, Graeme Pulleyn, Rafaela Santos, Joana Craveiro, Marta Pazos, Fortunato Cerlino, Francesco Saponaro, Luciano Melchionna, Emanuela Guaiana, Cristina Pezzoli, Madalena Victorino, Giacomo Scalisi, Rogério de Carvalho, Nuno Nunes, entre outros, em inúmeros projectos e diferentes Teatros. Em cinema/vídeo trabalha com Saguenail, Elisa Parolo, Ana Silva, Stefano Botta, António-Pedro Vasconcelos, Mário Patrocínio e André Braz.

É responsável pelas encenações de Estilhaços a partir de A. Tchekhov (Projeto OFF - 2009), Os malandros a partir de Bertolt Brecht (Projeto OFF - 2011), Um Sonho a partir de W. Shakespeare (Projeto OFF - 2013), Crime e Salvação a partir de Marguerite Yourcenar, (Naco – 2009), Pinóquio a partir de Carlo Collodi, (Companhia Paulo Ribeiro/Teatro Viriato – 2010), Eira a partir de Ana de Castro Osório e Vergílio Ferreira (Naco – 2011), ÁrvoreSer a partir de Ítalo Calvino (Teatro Viriato – 2012), Babel de Letizia Russo (Propositário Azul – 2013), Dentro a partir de A. Tchekhov (Jardins Efémeros - 2014), Volfrâmio, cenas duma aldeia de camponeses mineiros a partir de Aquilino Ribeiro (Projeto OFF – 2015), Ivan ou a Dúvida a partir de F. Dostoiévski (Ritual de Domingo/Teatro Viriato - 2017), entre outros.

Orienta laboratórios e aulas de teatro em vários contextos desde o ano de 2000 (Câmara M. Sta. Mª da Feira, Associazione Historia-Roma, Universidade de Génova, Lugar Presente/Companhia Paulo Ribeiro, Teatro Viriato, APPDA-Viseu, Associação Naco, Fundação Lapa do Lobo, etc.). Orientou a Formação de Expressão Dramática/Teatro do Programa de Educação Estética e Artística da DGE, entre 2010 e 2016 na área de Viseu. Actualmente é docente na área do teatro na Escola Superior de Educação de Viseu e na escola Lugar Presente em Viseu.

CONTACTOS

Sónia Barbosa

938 301 481

ritualdedomingo@gmail.com

cargocollective.com/ritualdedomingo
www.facebook.com/projetokaramazov

CO-PRODUÇÃO

RITUALDEDOMINGO

× ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA ×

teatroviriato

APOIOS



MUNICÍPIO DE
VISEU

PARCEIROS



FUNDAÇÃO
LAPA DO LOBO



COMPANHIA
Paulo Ribeiro

LUGAR PRESENTE
Companhia Paulo Ribeiro



ASSOCIAÇÃO CULTURAL
E RECREATIVA DE TONDELA



Núcleo Juvenil de
Arte e Cultura de
Oliveira



Freguesia de Viseu

AFTA



contraponto
cena, teatro e artes

Vídeo 4



Vídeo promocional do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*

Vídeo © Luís Belo



Capítulo 3 —

DMITRI OU O PECADO

Segunda fase do Projecto
Karamázov

3.1. — Primeira parte

Cavar escavar enterrar-se na terra

Depravada enterrada conspurcada
acossada desvairada desnorteada enlameada
descontrolada desenfreada acelerada endividada amaldiçoada
encravada afundada agoniada extasiada
Violenta sangrenta succulenta sumarenta sedenta
Delirante cavalgante ofegante

Fecho os olhos e deixo-me afundar

Vem-me à cabeça a cena do Trainspotting em que o tipo se afunda no tapete da sala depois de se injectar e se afunda e afunda e afunda até ficar num buraco dentro do chão de onde olha o mundo sem estar bem no mundo

Vem-me à cabeça a sensação de arrepio pela coluna acima que percorre o corpo e dá prazer
A pele arrepiada os pelos levantam-se um ligeiro tremor
a boca entreabre-se a cabeça pende para trás
a respiração torna-se mais profunda no fundo da garganta um gemido que assoma

Fecho os olhos tudo a andar à roda
 Perco o equilíbrio perco o centro cambaleio
 o riso aflora com gargalhadas que fazem estremecer
 o corpo não sente da mesma maneira
 os dedos tocam na pele mas a sensação é outra parece que a pele é outra
 as coisas à volta que tocam o corpo tem outra textura outra densidade outro peso
 estou dentro do meu corpo mais do que é costume mas também estou fora do meu corpo
 entre o aflorar e o enterrar o corpo ondula em espasmos

a sensação de perder os sentidos
de perder-se nos sentidos
de não querer saber o sentido
tem um ponto caramelo
um ponto g
o equilíbrio perfeito
o instante da suspensão
aquele momento em que o corpo lançado para o alto deixa de subir mas ainda não está a cair
flutua suspenso

A língua lambe os dentes mordem a pele fica quente
eu quero eu quero eu quero eu quero eu quero
atiro-me
nada me pode parar até chegar a esse momento esse ápice esse arrepio
hhhhhhhhhhmm

A seguir cair
desfalecer
esvaziar-se
ficar sem
desolada
inconsolável
à espera do próximo auge

Compreender...
compreender o quê?
não há nada para compreender

Até que algo me arranca deste torpor deste frenesim desta cavalgada deste delírio
algo que rasga que me rasga e me obriga a olhar para fora de mim
e quando olho finalmente para fora de mim: algo se quebrou algo se perdeu
o chão já não me engole, é duro e frio e obriga-me a querer levantar
já não me afundo

Estou à tona
a água está gelada
o corpo quer cobrir-se, aquecer-se, serenar, esquecer-se de si
o espírito assoma
o céu é negro e estrelado
a fogueira crepita e o olhar perde-se na chama
absorvido

O mundo está aqui à minha volta
é feito de coisas objectos animais pessoas casas ruas latas de comida pedras no sapato entulho na sarjeta
o mundo existe
está aqui
já não estou enterrada mergulhada extasiada descontrolada desatinada
a terra cuspiu-me
à tona olho o mundo
à espera de entrar

Será que ainda posso entrar?

Dostoiévski e Dmitri

Para Dostoiévski, Dmitri Karamázov representava a eterna luta do homem entre a animalidade (irracionalidade, violência, egoísmo, ausência de valores morais ou éticos) e a possibilidade de elevação espiritual (assunção de princípios morais e éticos, capacidade de identificação e compaixão pelo outro, capacidade de imaginar e lutar por um ideal de Humanidade). Ele sentia que esta duplicidade fazia parte da natureza humana e que cada indivíduo, de uma forma ou outra, tinha de lidar com o equilíbrio entre as duas partes.

Ao apresentar Dmitri como um homem onde o lado irracional, passional e violento tem uma preponderância natural, mas que não deixa de sentir o chamamento da elevação espiritual, da comunhão com a natureza e os homens e da purificação da sua alma, Dostoiévski evidencia a dificuldade deste conflito. Ele quer mostrar que até o homem mais dissoluto, violento e animalesco, tem a possibilidade de encontrar no seu caminho a redenção.

São bastante evidentes as semelhanças entre os comportamentos de Fiódor Pavlovitch Karamázov, o pai, e Dmitri Karamázov, o primeiro filho. São ambos dados à boémia, ao desregramento, aos prazeres da carne: bebem, têm muitas mulheres, jogam, esbanjam dinheiro. Apesar disso desde o início Dmitri se apresenta como um homem nobre, e o próprio autor nos dá a entender que essa nobreza de alma (ou essa busca pela nobreza de alma) é um sentimento verdadeiro e profundo nesta personagem. Do mesmo modo Fiódor Karamázov é apresentado, desde o início, como um homem depravado, mau, lascivo, que gosta de fazer cenas e palhaçadas, mas ao mesmo tempo, esperto, ambicioso e pronto a tudo para fazer carreira e melhorar a sua posição social. Mas nunca lhe é dada a menor capacidade de arrependimento, consciência dos seus erros, compaixão pelo próximo, pudor ou sentido de justiça. Dostoiévski apresenta-o como um homem onde essa luta entre o animal egoísta, desprovido de qualquer princípio ético, e o ser humano dotado de valores éticos, já foi resolvida há muito a favor do animal egoísta.

Joseph Frank refere-se à escolha de Dostoiévski de posicionar as personagens de maior relevo na obra sempre num contexto ao mesmo tempo pessoal (de tipo social) e universal (com referências que vão da mitologia clássica, aos pensadores e filósofos do seu tempo e dos séculos anteriores, passando pelas escrituras sagradas). No caso de Dmitri e Fiódor o contraste dessas referências é evidente. Diz Frank sobre a contextualização mitológica de Dmitri:

*"Dmítri é cercado pela atmosfera do helenismo de Schiller e da luta entre os deuses do Olimpo e as forças obscuras e bestiais que haviam subjogado a humanidade antes da chegada dessas divindades."*¹

E sobre Fiódor Pávlovitch:

*"As histórias de Fiódor Pávlovitch sobre Diderot e Catarina, a Grande, bem como suas citações de Voltaire, dão à sua grosseria e ao seu cinismo um sabor típico do século XVIII. Ele também se situa muito mais recuado no tempo quando se orgulha de possuir "a autêntica fisionomia de um patrício romano antigo dos tempos da decadência" (v. 14, p. 22 [40]). Dostoiévski sempre associou esses últimos anos do declínio do Império Romano à libertinagem desenfreada e ao colapso moral; em 1861, escreveu que esse período era o mundo "ao qual nosso Divino Redentor desceu. E os senhores compreendem com muito mais clareza o significado da palavra redentor" (v. 19, p. 137)."*²

O autor coloca Dmitri numa posição espiritualmente mais elevada, onde este conflito interior ainda está em processo. Já a Fiódor Pávlovitch não é dada nenhuma possibilidade de redenção, arrependimento ou transformação palpável: ele representa exactamente esse momento da decadência, e colapso moral, associado por exemplo ao declínio do Império Romano, como citado acima.

1 FRANK, J.. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 993.

2 Idem, *ibidem*. p. 994.

Diz ainda Frank no momento em que analisa os capítulos sobre o julgamento de Dmitri Karamázov:

“(...) Fiódor Pávlovitch representa — na forma extremada e simbolicamente expressiva que só Dostoiévski sabia criar — a geração mais velha de russos cujos padrões morais e sociais estáveis haviam desaparecido por completo.”³

“Dmitri é visto como um símbolo da própria Rússia. O promotor argumenta que “ele como que encarna a Rússia natural [...] aí está ela, a nossa Russiazinha, nossa mãe, com seu cheiro, fazendo ouvir sua voz. Oh, somos uns medíocres, somos o bem e o mal numa mistura surpreendente, (...). Ambos fazem parte do carácter dos Karamázov, “capazes de encerrar todas as oposições possíveis e contemplar de uma vez ambos os abismos, [...] o abismo dos altos ideais, e [...] o abismo da queda mais vil e funesta” (v. 15, p. 129 [905]).”⁴

Portanto, para além da questão espiritual, ética e moral, há ainda a questão política e social: a velha Rússia, que o próprio Dostoiévski reconhecia como completamente ultrapassada, é confrontada, numa oposição violenta, com a nova Rússia, que está ela mesma ainda em fase de construção e definição. Por agora esta Rússia nova, cheia de ímpeto e vontade de mudança, é ainda volúvel e incerta, capaz de cometer as acções mais opostas. E é através dessa volubilidade (desse sangue quente mas com um coração genuinamente bom) encarnada por Dmitri, que Dostoiévski joga a sua roleta: é necessário que o lado espiritual e redentor seja capaz de vencer o lado animalesco e impulsivo. Pai e filho são semelhantes nos comportamentos mas para o filho essa luta interior ainda não está resolvida.

Há outras temáticas importantes associadas à personagem de Dmitri. É ele que assume mais explicitamente (embora também com alguma crítica por parte do autor) as influências do pensamento romântico: Shiller, Nékássov e Goethe⁵ são introduzidos diversas vezes nos discursos de Dmitri e esses paralelos literários têm o objectivo de engrandecer e dar uma valor mítico a essa luta do homem para se elevar acima das baixezas do quotidiano na direcção de um ideal superior. No *Livro Terceiro — Os lascivos, no Capítulo III — Confissão de um coração ardente. Em versos*⁶ — Dmitri explica a Aliocha toda a complexidade desta contradição em que se encontra: por um lado aspira a grandes ideais (para o confirmar cita versos dos poetas Nékássov⁷ e Schiller⁸, nomeadamente, “Festa Eleusina” e “Hino à Alegria”, exalta-se e comove-se), por outro reconhece ser apenas um insecto, incapaz de resistir ao poder da sensualidade.⁹

Para além disso ele é apresentado como um carácter profundamente russo: passional, volúvel, impulsivo, emotivo, dado a superstições, afectuoso, com um bom coração mas a cabeça que ferve em pouca água. Deste modo Dostoiévski apela para a ideia de que é o próprio povo russo que tem de travar esta luta interior, e elevar-se acima desses instintos mais básicos e animalescos, porque tem em si a força e a capacidade para o fazer (tal como Dmitri). Dostoiévski lançou-se com grande ardor nesta batalha, talvez um tanto megalómana, de inspirar uma transformação espiritual a nível nacional (era a nação russa o que mais lhe importava), e quiçá até mesmo universal. A semente para essa transformação espiritual está no interior de cada ser humano — essa centelha divina que ele defende existir em todos os

3 Idem, ibidem. p. 1065.

4 Idem, ibidem. pp. 1065-1066.

5 Idem, ibidem. pp. 1007-1008.

6 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 107-115.

7 Idem, ibidem. p. 110.

8 Idem, ibidem. pp. 113-114.

9 Idem, ibidem. pp. 114-115.

homens. Mas também dentro de cada um existe o potencial criminoso, facínora, pervertido, cruel e animalesco. É o reconhecimento dessas fragilidades e a capacidade de livre-arbítrio que definem e tornam possível essa revolução espiritual. Os efeitos da sua acção foram seguramente sentidos. Mas o resultado dessa influência revelou-se controverso e contrastante, assim como os princípios por ele defendidos que nunca se libertam completamente de alguma ambiguidade. É comumente aceite a ideia de que Dostoiévski é um dos “pais do existencialismo” (ao lado de Kierkegaard)¹⁰, pela sua incansável luta contra o racionalismo e a ideia de que tudo está submetido à razão¹¹, e também pelo feito de *retir[ar] a angústia do seu espaço periférico e a tra[zer] para o centro das suas obras*¹². Sabe-se que Sartre bebeu dessa influência, mas que se coloca irrevogavelmente do lado dos ateus. Na sua definição do que é o existencialismo encontramos apesar disso muito em comum com as ideias de Dostoiévski sobre “o que é um homem?”

*“O Homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo. É também a isso que chamamos de subjectividade: a subjectividade de que nos acusam. Porém, nada mais queremos dizer senão que a dignidade do homem é maior do que a da pedra ou da mesa. Pois queremos dizer que o homem, antes de mais nada, existe, ou seja, o homem é, antes de mais nada, aquilo que se projecta num futuro, e que tem consciência de estar-se projectando num futuro.”*¹³

Também Sartre coloca o tónus na consciência de si e na possibilidade de se fazer a si mesmo — evocando de alguma forma o livre-arbítrio. “(...) a existência precede a essência, ou, se se preferir, é necessário partir da subjectividade”¹⁴ diz ainda Sartre e esta descrição tão sucinta e precisa do existencialismo, encontra ecos no pensamento artístico de Dostoiévski, em que a subjectividade das personagens é sempre amplificada e desenvolvida, e tida em conta como último reduto para todas as escolhas e decisões tomadas. O mesmo Sartre cita Dostoiévski no seu “O existencialismo é um humanismo”:

*“Dostoiévski escreveu: “se Deus não existisse tudo seria permitido.” Eis o ponto de partida do existencialismo. De facto, tudo é permitido se Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dele nada a que se agarrar. Para começar, não encontra desculpas. (...) não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por outro lado, se Deus não existe, não encontramos já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. Assim não teremos, nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpas.”*¹⁵

Esta é uma descrição perfeita da condição de Ivan Karamázov, tão bem desenvolvida por Dostoiévski muito antes de Sartre ter escrito estas palavras.

10 In “O devir da angústia: um diálogo entre Kierkegaard e Dostoiévski” de Patrícia Silva Souto Maior. Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Catalogação: www.sisbin.ufop.br. p. 10.

11 “Estamos diante de dois autores que a partir do seu contexto histórico, de suas particularidades enquanto indivíduos singulares, e de sua força argumentativa, conseguiram se sublevar a norma comum, protestando contra o pensamento corrente que visava diminuir a importância do homem em sua experiência pessoal, a fim de controlar a natureza e a existência mesma através de leis gerais, descomprometidas com os nossos instantes, nossas vontades e nossos anseios. Søren Kierkegaard e Fiódor Dostoiévski colocaram o homem angustiado no lugar do homem lógico e abstrato, revelando assim, a incongruência de postular ideias como entidades livres de identidade com o factual e o contingente”. Idem, ibidem. p. 11.

12 Idem, ibidem. p. 75.

13 SARTRE, J.-P. O existencialismo é um humanismo. Tradução Rita Correia Guedes. Fonte: *L’Existentialisme est un Humanisme*. Les Éditions Nagel, Paris, 1970. p. 4.

14 Idem, ibidem. p. 3.

15 Idem, ibidem. p. 7.

Mas também se pode fazer o movimento inverso e encontrar correspondências do seu pensamento com o *romantismo* de Schiller (como referimos acima na caracterização de Dmitri), cujo idealismo fazia ressaltar ressonâncias patrióticas¹⁶, e também com as ideias de Púchkin e o seu profundo nacionalismo. No fim da vida de Dostoiévski, no famoso discurso proferido em homenagem a Púchkin, ele afirma:

“Os futuros russos compreenderão todos... que se tornar um verdadeiro russo significará precisamente aspirar à definitiva reconciliação das contradições europeias, mostrar a saída à tristeza europeia: o ânimo russo, profundamente humano, saberá abraçar com amor fraterno todos os nossos irmãos e, no fim, quem sabe, dirá a palavra definitiva da grande harmonia universal, do acordo fraterno definitivo de todas as raças, segundo a lei evangélica de Cristo!”¹⁷

Apesar dos mais de 40 anos passados depois da morte de Púchkin, e apesar da larga experiência de vida que entretanto Dostoiévski alcançou, continua a defender ideias como a missão salvadora da nação russa face à “tristeza europeia”, e esse plano ideal da “grande harmonia universal” que seria alcançada exactamente pela acção desta grande nação, um discurso não isento de tendências profundamente nacionalistas e reacionárias. A propósito destas contradições no plano ideológico, e que defendemos devam ser associadas à sua *amplitude artística* (por exemplo, através da já referida “polifonia” que Bakhtin individua e descreve, em que cada personagem é desenvolvida como se tivesse vida própria, consciência de si mesma e da sua relação com o mundo, e independência em relação ao autor¹⁸), citamos o estudo de Boris Schnaiderman, “Crítica ideológica e Dostoiévski”:

“Se a visão dualista de um grande escritor, apesar de suas contradições e sua concepção reacionária, sem um exame aprofundado destas contradições, era bem simplificadora, não é menos simplista a visão que nos apresentam agora [refere-se ao revisionismo da figura de Dostoiévski, nos anos 70, defendido por pensadores das “atuais tendências de extrema-esquerda, da contracultura e do maoísmo da juventude ocidental, de modo que, de inimigo, Dostoiévski passa a aliado, na luta justa e na posição considerada correta no momento]. Diante dela, como explicar certas páginas do Diário de um escritor, caracterizadas por um chauvinismo grão-russo simplesmente intolerável à leitura e repassadas de ódio ora ao ocidental em geral, ora ao judeu, ora a outras populações do Império? Como harmonizar um Dostoiévski «positivo» politicamente, com a sua visão messiânica da Rússia? Quanto mais a crítica engajada em posições políticas de momento se dedica ao escritor, em busca de um aliado, menos compreensíveis se tornam certos aspectos de sua obra.

(...)Mas, de indagação em indagação, a imagem de Dostoiévski, a princípio recortada grosseiramente em branco e preto, vai se colorindo de matizes cada vez mais opulentos e variados, cada vez mais fascinantes em suas contradições e esfumaçamento.”¹⁹

Continuamos, como sempre tratando-se de Dostoiévski, na senda da contradição.

16 “O idealismo de Schiller possuía uma ressonância patriótica, da qual se apropriaram muitos nacionalistas do século 19 e também os nazistas no começo do século 20. A questão é se este uso emocional e exageradamente ideológico do Idealismo de Schiller estaria de acordo com as intenções do próprio dramaturgo. E isso pode ser terminantemente revidado”, observa Rüdiger Safranski, biógrafo de Schiller, em entrevista ao jornal *Die Welt*.”. In <https://www.dw.com/pt-br/alemanha-celebra-200-anos-da-morte-de-schiller/a-1578454>.

17 Dostoiévski e Púchkin, de Aurora Bernardini, Professora Titular do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLO - FFLCH/USP). p. 18.

18 Neste texto, Capítulo 1, Avizinhar-se — delinear um território, desenvolver um código, pp. 15-16.

19 *Crítica ideológica e Dostoiévski* de Boris Schnaiderman. Trans/Form/Ação. Print version ISSN 0101-3173. Trans/Form/Ação vol.1 Marília 1974. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731974000100008>.

Voltemos então à personagem de Dmitri e as temáticas abordadas no seu desenvolvimento. Também a questão da justiça, dos mecanismos judiciais e processuais interessavam a Dostoiévski — ele usa o caso de Dmitri para expôr as falhas do sistema, para mostrar que os supostos procedimentos científicos infalíveis importados do ocidente, não são de todo infalíveis. Aproveita para representar de forma exagerada e um pouco caricatural as figuras representativas desse sistema, como o advogado famoso de São Petersburgo, Fetiukóvitch, e o procurador local, Kirílovitch, e mostrar que um determinado tipo de argumentação (usando determinado estilo, manobras manipulatórias e jogos de efeito) pode levar a tomadas de posição perfeitamente opostas e inconciliáveis, ou seja, que os jurados e o povo podem ser muito facilmente convencidos para um lado ou para o outro se se souber usar da retórica adequada.

O enfoque sobre o Parricídio, como tema central do romance, é uma forma de Dostoiévski tocar o seu público e as questões prementes do seu tempo de modo directo e indirecto. O Czar-Pai, como Dostoiévski o via, era nesse tempo constantemente ameaçado de morte, houve aliás várias tentativas que falharam e um mês depois da morte de Dostoiévski, essa ameaça concretizou-se²⁰. Esta pode ser uma das possíveis perspectivas para olhar para o caso. E também o embate entre uma velha sociedade e uma nova sociedade. Assim como a ideia, cada vez mais forte no pensamento literário e filosófico, da morte de Deus. Dostoiévski sentia, compreendia e usava todos estes temas que penetravam o território social, político e cultural da sua época de modo a que o seu romance conseguisse ao mesmo tempo contar uma história concreta, apaixonante, cheia de surpresas, revezes e escândalos, e com isso agarrasse os leitores, mas também plena de mensagens e pensamentos mais abrangentes, universais, que pudessem influenciar a percepção e pensamento gerais sobre o mundo e o mundo russo, em particular.

E por último, um dos ingredientes principais para apaixonar os seus leitores: a trama amorosa. Dmitri representa a personagem que vive os desaires amorosos mais apaixonantes da história: a complicada relação com Katerina Ivánovna; a súbita paixão por Grúchenka, uma mulher de reputação perdida; a rivalidade com o pai na disputa por Grúchenka; a dívida para com Katerina que representa a mais vil das desonras para um homem honesto. Enfim, paixão, traição, ciúme, honra, desonra, amor puro, amor corrompido, violência, vingança — tudo aquilo que é necessário para apaixonar todos os leitores.

A nossa visão de Dmitri

Para nós Dmitri surge como uma possibilidade de mergulhar profundamente no reino do desejo, da sensualidade, da perda de controlo, da nossa entrega às paixões e aos impulsos. Interessa-nos também essa luta interior que Dmitri vive, esse conflito entre o homem que ele desejaria ser, e o homem que não consegue deixar de ser. Vamos acompanhar esse conflito e perceber onde nos leva. Mas principalmente interessa-nos investigar o que esse *dar rédeas soltas* ao desejo, ao impulso, ao inconsciente, pode provocar na criação teatral.

Se com Ivan acabámos por nos identificar com a principal questão que Dostoiévski propunha na obra (embora sem um propósito ideológico assumido de criticar essa postura); com Dmitri afastamo-nos um pouco mais das linhas directrizes que guiam a personagem (na perspectiva

20 FRANK, J.. Dostoiévski. *Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 895.

do autor) para ir investigar possibilidades que nos são apenas sugeridas mas que encontram uma realidade num universo bem mais extra-dostoiévskiano, bem mais *nosso* (subjectivo, actual, dos nossos tempos...).

No entanto, o princípio de aproximação foi basicamente o mesmo: estudar o percurso de Dmitri, identificar as principais linhas da sua trama, identificar as suas principais temáticas e a partir delas (concretamente usando o texto literário como ponto de partida) explorar possibilidades teatrais associadas a outros materiais e outras ideias que estes conteúdos nos sugerem.

Referências filosóficas — Michel Onfray

O mundo de Dmitri é apaixonante. Desde as primeiras análises e reflexões feitas à volta da obra e em relação a cada uma das perspectivas seleccionadas, Dmitri sempre me pareceu que seria a figura mais fácil de abordar. Ivan era tão angustiante, solitário e racional, que eu pressentia (como de facto depois se verificou) que a criação e a própria atmosfera do espectáculo criado a partir dele, seriam pesadas e difíceis. Aliocha (que se encontra em fase preparatória de dramaturgia e encenação) é tão religioso, com uma visão tão “antiquada” para os nossos tempos cépticos e desprovidos de fé, que imagino será bem difícil encontrar uma forma eficaz para abordar seriamente as suas temáticas, sem cair na ingenuidade, no moralismo ou no fanatismo (que não nos interessam de todo). Dmitri, apesar de ser um potencial facínora, é lascivo, excessivo, emotivo, apaixonado, sempre em movimento, sempre a fazer coisas loucas, improváveis, despropositadas para resolver os seus problemas, eloquente, falador, exagerado, romântico — tudo qualidades que caem como ginjas no caldo da criação teatral. O excesso, o deixar-se levar, o descontrolo, o inebriar-se, o prazer dos sentidos — são todos motores (ou desvios) muito característicos do trabalho de criação dos actores.

Os actores sabem muito bem o que é deixarem-se guiar pela emoção e pelo prazer e não pela racionalidade e a lógica. Quase todos os actores são profundamente hedonistas, sensuais, narcisistas. Conhecemos bem o prazer de nos deixarmos descontrolar.

Mas não só os actores. Cada vez mais o prazer hedonista, a falta de controlo, a incapacidade de pensar nas consequências negativas e potencialmente destrutivas que as nossas acções terão sobre os outros, são características comuns do indivíduo das nossas sociedades ocidentais contemporâneas. “Ter prazer é fundamental”, “as minhas necessidades e vontades vêm primeiro”, “tenho direito a reagir como me apetece”, “as minhas emoções são sempre justificáveis e servem de justificação para toda e qualquer acção” — estas máximas estão mais ou menos presentes na mente de quase todos nós.

E se por um lado esta visão hedonista, descontrolada, individualista e baseada na emoção é facilmente criticável — sabemos como este individualismo exacerbado tem efeitos nefastos na sociedade; por outro é verdade que esta visão é fruto de uma evolução do pensamento filosófico, tem as suas motivações e raízes e muitas delas são perfeitamente válidas.

Voltamos a Michel Onfray e ao seu Manifesto Hedonista a que já nos referimos no Capítulo 1²¹. Onfray afirma que vivemos plenamente numa época niilista, não realmente ateia, porque ainda vivemos sob as regras (princípios, valores) judaico-cristãos, ainda que nos tenhamos proclamado laicos, ainda que tenhamos separado a política, a educação, a justiça, a arte e a cultura, da matriz religiosa, ainda assim, essa matriz subsiste, através de uma passagem

21 ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tradução: Eduardo Brandão, wnif martinsfontes, SÃO PAULO 2010. <https://needoc.net/a-potencia-de-existir-onfray>.

quase inconsciente desses valores de geração em geração. Somos niilistas porque embora tenhamos destruído racionalmente, filosoficamente, artisticamente, culturalmente esses valores judaico-cristãos, não fomos ainda capazes de construir nenhuns outros suficientemente fortes, activos, concretos e ligados à realidade concreta, que os substituam realmente. Segundo ele vivemos num espaço intermédio, entre uma velha ordem que já perdeu o seu sentido, e uma nova ordem, que ainda não se concretizou ou corporificou: estamos na terra do “nada”.²² Precisamos de nos desligar da ideia do profético, do messiânico, da ascensão, ou seja, de um ideal espiritual centrado na existência de algo fora de nós (superior, divino, do *além*, do *depois da morte*), para podermos construir e desenvolver a ideia de uma ética do subjectivo, concreto, na sua relação com as outras subjectividades.

E para construirmos esse novo modelo de valores éticos, de pensamento e visão do mundo, e naturalmente de acção nesse mesmo mundo, ele propõe uma ideia que intitula “a escultura de si”. E o que devemos construir? — responde Onfray:

*“Um Eu, um Ego, uma Subjectividade radical. Uma identidade sem duplo. Uma realidade individual. Uma pessoa direita. Um estilo notável. Uma força única. Uma potência magnífica. Um cometa traçando um caminho inédito. Uma energia abrindo uma passagem luminosa no caos do cosmos. Uma bela individualidade, um temperamento, um carácter. Sem querer a obra-prima, sem visar a perfeição — o génio, o herói ou o santo —, há que tender à epifania de uma soberania inédita.”*²³

Esta ideia de individuo, ego, subjectividade sem nenhuma carga negativa, e profundamente ligada à pessoa na sua carne, no seu ser concreto, nas suas pulsões e desejos, permite-nos encarar toda a questão *dmitriana* de outro modo. Ao mesmo tempo as imagens propostas por Onfray não são estrangeiras à nossa própria ideia de subjectividade, e da importância do assumir dessa subjectividade em tudo o que fazemos (e nomeadamente na criação artística). Esta concepção do mundo não deixa de ser ética: Onfray não propõe que o indivíduo possa fazer tudo o que lhe apetece sem se preocupar com o que o rodeia (ou os que o rodeiam), pelo contrário, ele coloca essa responsabilidade também no plano da “escultura de Si”, simplesmente retira a questão da consciência do homem como algo que lhe vem de fora e pertence a algo exterior a ele. Aliás ele recusa simplesmente a ideia de espírito desligado/separado da carne. Apenas existe a carne, segundo ele. O corpo é a *grande razão*. E a moral universal, eterna e transcendente, deve ceder lugar à ética particular, temporal e imanente.²⁴

Esta ideia da primazia do corpo e dos seus desígnios permite-nos olhar para o mundo “peca-minoso” de Dmitri de outra forma. Embora ele mesmo se sinta *em pecado*, e esteja completamente ligado à lógica judaico-cristã, à ideia de transcendência e de um destino universal, e grande parte do seu conflito aconteça exactamente nessa tensão entre o espírito e a carne. Nós podemos usar esses temas (o afundar-se no desejo, o deixar-se arrastar pelas paixões) para investigarmos essa energia criativa, essa potência de existir, essa leveza do eros que quer queiramos, quer não, age continuamente em nós, e nos faz agir no mundo.

Queremos sublinhar que na criação artística ligada a este segundo espectáculo do Projecto Karamázov, um olhar, um indagar, uma exploração deste lado menos visível (que designamos no nosso subtítulo de *Pecado*, tendo em conta esta contextualização judaico-cristã onde nos movemos), através porém desta perspectiva positiva e criativa, do trazer à luz, fazer emergir, reconhecer, aceitar e mesmo admirar, estiveram sempre presentes.

22 Idem, ibidem. *Segunda parte. Uma Ética Eletiva. I Uma moral Ateológica. 1 A episteme judaico-cristã*. pp. 33-36.

23 Idem, ibidem. *II Uma regra imanente do jogo. Uma ética estética. 2 A escultura de si*. p. 44.

24 Idem, ibidem. *3 Um adestramento neuronal*. p. 46-47.

Gilles Deleuze e Félix Guattari — a ideia de *rizoma*

Outro pensamento com ligações pertinentes ao processo de criação vivido para *Dmitri ou o Pecado* é ideia de *Rizoma* proposta por Deleuze e Guattari. Rizoma é descrito como um labirinto, subterrâneo, mas que não tem começo nem fim, não tem centro nem periferia, onde não existe um fio de Ariadne, que se desenvolve através de desvios, passagens secretas, atalhos. O rizoma é um termo botânico que se refere a uma planta que não se desenvolve no sistema convencional — raiz, caule, flor (ou no caso da árvore, raiz, tronco, ramos, folhas), mas sim numa espécie de caule que fica debaixo da superfície e através das ligações que vai fazendo com o meio circundante pode produzir inúmeras erupções de pequenas corolas²⁵ que furam a superfície, de modo desordenado, desligado entre si, sem uma lógica de sequencialidade, mas com uma lógica de simultaneidade, algo que está interligado mas que se manifesta de formas separadas, independentes, autônomas, em planos diferentes. O rizoma também pode querer dizer que não há uma origem que explica os acontecimentos, que a História (a descrição cronológica e rígida dos acontecimentos), por exemplo, não existe.²⁶ Nesse sentido nada pode ser isolado e definido com rigidez, porque à medida que nos aproximamos de algo para o explicarmos, ou o conhecermos, ou mesmo falarmos sobre isso, vamos ter de usar mecanismos (que se incluem na ideia de rizoma), formas de aproximação que serão condicionadas por inúmeras circunstâncias que dependem de quem é que se aproxima, com que propósito, usando quais instrumentos, comunicando com qual linguagem, e que eventos imprevistos e inesperados acontecem durante essa aproximação. A própria definição das coisas é impossível de abarcar, apenas nos movemos em movimentos mais velozes, mais lentos, e nos decidimos a focar este detalhe ou aquele. Portanto nesse sentido tudo está em permanente *devir*, nada pode ser definido e fechado num significado. Este pensamento tem correspondência com a forma como tenho tentado aproximar-me de todo o processo do Projecto Karamázov: com a consciência de que as descrições, os registos, as análises que faço se movem numa zona de devir (é impossível fixá-las definitivamente); e também com esta ideia de rizoma, ou seja, que é necessário fazer aproximações simultâneas a diferentes pontos, através de diferentes ângulos, porque as manifestações à superfície, digamos, daquilo que é o rizoma subterrâneo deste processo, dependem de inúmeras variações. O método das três abordagens que utilizamos (Conteúdos, Relação com os Conteúdos, Código Teatral), é uma forma de pôr em movimento esta *aproximação rizomática*. Essa abordagem é sempre móvel e mutável. O interessante é exercer essa possibilidade de escolha e de desvio, de aproximação mais ou menos lenta, paragem mais ou menos demorada, e continuar a construir a visão do objecto observado como sendo ela própria indefinível e transformável.

Do ponto de vista da dramaturgia de *Dmitri ou o Pecado* também se encontra uma relação entre estes conceitos — o espectáculo foi, de certo modo, construído como um rizoma, com desvios, passagens secretas, erupções de acontecimentos paralelos e simultâneos que comunicam entre si e têm relações com o mesmo tema, mas se manifestam através de diferentes planos (mecanismos, formas, modos de se tornarem visíveis).

25 Segundo Joseph Vogl em conversa com Alexander Kluge. <http://notaterapia.com.br/2016/04/14/o-que-e-um-rizoma-o-conceito-de-deleuze-e-guattari-explicado-em-um-breve-video/>

26 AUSLANDER, P.. *Theory for Performance Studies. A student's guide*. Routledge. USA, Canada, 2008. p. 83-89.

Jacques Lacan e o inconsciente como excesso

Quando nos aproximamos da ideia de inconsciente e queremos trabalhar sobre esse mundo, é natural que nos cruzemos com as diferentes teorias da psicanálise. Encontrei um pensamento que me ajudou a clarificar e a racionalizar uma intuição que surgia amiúde no nosso trabalho e pesquisa: a ideia de inconsciente de Jacques Lacan. Lacan fala do inconsciente como um excesso, um efeito secundário da formação do ego que deve adaptar-se a uma determinada ordem simbólica — aquilo que não cabe nessa ordem simbólica. E isso significa que nós enquanto sujeitos somos sempre *mais* e *outros* em relação àquilo que o *nosso eu social* permite. “O ego é uma ilusão, uma ideia de si construída simbolicamente, e os seus excessos, as suas rupturas, as suas divisões e falhas são reveladas pelas erupções do inconsciente na vida consciente”²⁷. Esta ideia de sermos povoados por vários “*split selves*” como diz Lacan, e das erupções e manifestações desses partes (excessos, camadas) de nós, que não encaixam na *persona* social que somos obrigados a construir e manter, corresponde ao modo como Dostoiévski constrói as suas personagens, por camadas, por faces ocultas que se revelam. Também encontra correspondência na ideia dos acontecimentos inesperados, e na própria transformação dos ambientes na obra *dostoievskiana*, que de repente ganham uma qualidade fantástica e *inconsciente* (por exemplo a entrada em cena do Diabo, na conversa com Ivan, ou o momento em que Dmitri, com a cara e a camisa ensanguentadas, se olha ao espelho e salta para trás assustado).

E se relacionarmos esta ideia com o nosso processo de criação encontramos esta procura constante no trabalho, concretizada em várias situações: quando se pede aos actores para irem buscar materiais às suas memórias, quando se proporcionam situações de improvisação onde se deixem sair impulsos, desejos, sentimentos que normalmente escondemos, quando os actores usam os seus corpos, o contacto entre eles, o ritmo, a entrega do corpo a um movimento frenético, a exploração de tipos de respiração pouco usados no quotidiano, quando utilizamos a voz ligada a zonas mais emocionais e sensoriais, na procura de transmitir não ideias mas sensações. Todo este trabalho foi feito para ir à procura dessas erupções do inconsciente, para revelar faces ocultas, para pôr em causa a ideia de um Eu definido, limitado, acabado, compreendido.

O processo de criação de *Dmitri* foi, por excelência, o processo onde se privilegiou o inconsciente, as forças primitivas que agitam a terra vindas das profundezas. Os labirintos subterâneos, as erupções à superfície, a razão da carne: são imagens que nos permitem criar um universo visual, racional e emocional para melhor comunicarmos com quem nos ouve.

Um jovem impulsivo

Voltando agora à obra de Dostoiévski e à minha aproximação da mesma: aconteceu ter feito uma espécie de resumo do percurso de Dmitri, como material de apoio para uma oficina pedagógica a realizar com alunos do 12º ano (esta oficina acabou por não se realizar por motivos de alterações de agendas, alheios à minha vontade). Este resumo foi bastante útil para definir a estrutura inicial dos acontecimentos, e também para clarificar, para mim própria e para os actores no processo de criação, esta trajectória.

27 AUSLANDER, P. *Theory for Performance Studies. A student's guide*. Routledge. USA, Canada, 2008. p. 118.

Um jovem impulsivo e impetuoso. Bonito e atraente. Efusivo, excessivo, um bom-vivant. Está convencido que é rico, embora esteja praticamente arruinado por ter esbanjado sem consciência a herança a que tinha direito. Vive acima das suas possibilidades gastando dinheiro em festas, bebidas, jogo e mulheres. Orgulhoso e arrogante facilmente se envolve em brigas. Seduz mulheres sem pudor nem preocupações morais, tendo já deixado atrás de si várias vítimas seduzidas e abandonadas. Apesar disso considera-se uma pessoa nobre de carácter e honrado. Anseia pela pureza de espírito e pela redenção. Pleno de conflitos interiores.

Conhece uma jovem mulher, nobre, rica, culta e educada, extremamente bela e atraente. Mas esta mulher, ao contrário das outras que quase invariavelmente lhe caem aos pés, trata-o com desprezo e sobranceira, o que lhe ofende profundamente o orgulho. Quer vingar-se, e repentinamente tem a oportunidade de o fazer quando circunstâncias adversas a colocam à sua mercê: para salvar o pai dela de uma dívida que o desonraria, ele oferece dinheiro à jovem em troca da entrega do seu corpo (da sua virgindade, da sua honra). Mas no momento de pôr em prática essa vingança/desonra, quando ela lhe aparece em casa disposta a tudo, ele não é capaz de o fazer: a beleza do sacrifício dela exalta nele uma urgência de se elevar e fazer um gesto nobre — dá-lhe simplesmente o dinheiro sem querer nada em troca. Deste encontro fatídico nasce entre os dois uma espécie de amor/ódio em que o orgulho misturado com o sentimento de dívida eterna criam uma ligação profunda e inquebrável. Ficam noivos, ela convencida que vai salvar a sua alma perdida e desenfreada, ele esmagado pela sua nobreza e capacidade de sacrifício.

Aparece uma outra mulher na história. Uma mulher de reputação perdida, concubina de um velho mercador, que faz negócios escuros e empresta dinheiro a juros. Bela e terrível, que não tem o mínimo pudor em usar a sua beleza e seu poder de sedução para subjugar todos os homens. O jovem inicialmente vai ter com ela por questões de dinheiro, convencido de que ela se apropriou de forma ilícita de uma soma que lhe pertencia. Vai disposto a obter dela o dinheiro em causa, nem que seja à força de pancada. Mas no espaço de poucas horas durante este encontro em casa dela, em que uma tempestade violenta se abate sobre o mundo, o jovem fica completamente rendido aos seus encantos, violentamente apaixonado por ela.

O pai deste jovem, homem lascivo, cruel, interesseiro, sem escrúpulos, desavergonhado e trapaceiro, também se apaixona por esta segunda mulher. Entre os dois, pai e filho, que já tinham contendas anteriores por questões de herança, surge uma disputa fatal, alimentada pelo ciúme, pela rivalidade e pelo ódio antigo por um pai que sempre tratou mal os seus filhos, abandonando-os à sua sorte.

O filho debate-se entre o sentimento de culpa em relação à sua noiva, que entretanto traiu com esta segunda mulher, o ciúme violento que sente pelo pai (ela dá-lhe a entender que talvez lhe interesse mais casar com o velho pelo seu dinheiro), e esta paixão avassaladora que não consegue controlar.

O desejo de matar o pai cresce. A ideia de que ela possa entregar-se ao velho e não a ele fá-lo enlouquecer e perder completamente o controlo de si. O pai oferece à jovem uma enorme quantia de dinheiro para que ela o escolha a ele. O jovem não tem dinheiro para competir com o velho.

Tenta arranjar dinheiro através de sucessivos planos improváveis, irrealistas, loucos, atrapalhados, desastrosos, naturalmente sem sucesso. Atormentado pelo ciúme espera, escondido no jardim da casa do pai, para ver se ela vem ou não, disposto a tudo caso ela realmente se decida pelo velho. O jovem vigia o pai fora da janela; o ódio e o nojo que sente crescem ao ver o velho excitado e agitado com a expectativa de que ela apareça a qualquer momento. Traz um pilão na mão que trouxe de casa da jovem quando lá esteve momentos antes e a criada lhe disse que ela tinha saído. O pai ouve ruído no jardim, põe a cabeça para fora de janela... o jovem está ali na sombra com o pilão na mão... Mais tarde vemos o jovem com a camisa toda ensanguentada, desvairado, volta a casa da jovem porque percebeu que afinal ela não tinha ido a casa do seu pai. Fica a saber que na verdade ela tinha ido encontrar-se com um outro homem, um antigo pretendente, o seu primeiro amor, que a tinha abandonado e desonrado e por quem ela sofrera esses últimos cinco anos, e que agora a tinha contactado para lhe dizer que queria voltar para ela.

O jovem inicia mais um frenético plano: com as mãos cheias de dinheiro que ninguém entende de onde lhe veio, decide alugar uma carruagem, comprar comidas, bebidas, doces e ir para essa estalagem onde ela foi encontrar-se com o antigo amante, disposto a fazer uma última grande baldória, beber, comer, fazer uma festa, convidar toda a gente, os ciganos para tocar e as ciganas para dançar, todos os que lá estejam na estalagem, entregar-se à loucura, ao frenesim, ao desvario.

Olhar para a sua amada uma última e vez e matar-se ao raiar do sol. Mas mais uma vez as coisas não acontecem como ele imagina. Esse primeiro amor, esse antigo pretendente que agora voltou e que ele imaginava ser o verdadeiro amor dela, é afinal um patético covarde, que vem na esperança de sacar algum dinheiro a esta jovem que entretanto enriqueceu. E a jovem mulher acaba por perceber o engano em que viveu, e de repente todo aquele sonho do homem que a traiu mas que ela sempre amou e que voltaria para a salvar, se transforma em nada, tudo se desmorona como um baralho de cartas: quem é este velho afectado, ridículo e covarde? Porque esteve ela à espera dele tanto tempo? Era a ele que ela amava ou simplesmente amava a sua dor e o seu sentimento de ter sido injustiçada? O nosso jovem também se apercebe de como as coisas estão realmente, consegue ler o desenrolar dos acontecimentos e acaba por enfrentar o antigo pretendente e obrigá-lo a revelar os seus verdadeiros interesses e a sua cobardia. Também este pretendente desaparece da contenda.

E finalmente, à medida que a loucura da noite aumenta e a embriaguez se apodera deles, os dois amantes acabam por se entregarem finalmente um ao outro. Ela confessa-lhe que é a ele que ama. Que já o amava antes e que o percebeu claramente ali naquela noite, que será sempre sua, que poderão começar uma nova vida, saldar as dívidas com a noiva traída, pedir perdão a todos e fugirem dali para começarem de novo. Amarem-se um ao outro, trabalharem e viverem alimentados por esse amor, e no desejo de serem finalmente puros neste sentimento que se apoderou de ambos. Mas eis que no momento do desenlace chega uma comitiva da polícia vinda da cidade para prender o nosso jovem pelo assassinato do seu pai que foi encontrado sem vida, no seu quarto, com a cabeça esmagada por objecto pesado.

O jovem é preso e tenta contar a sua história, a verdade daquela noite: sim, ele esteve no jardim do pai, sim, ele pensou em matá-lo, mas não o fez. Veio-se embora. Mas ao sair do jardim o velho criado viu-o e desatou a gritar e a tentar agarrá-lo e ele num gesto instintivo de defesa derrubou o velho. Ainda tentou ajudá-lo pegando-lhe na cabeça e por isso ficou ensanguentado. Mas não foi ele quem matou o pai. Mas o pai apareceu morto exactamente naquele momento no quarto e não havia nenhum outro suspeito, tinha de ser o filho. O velho criado bateu com a cabeça mas não morreu e quando voltou a si testemunhou contra o jovem. Nada a fazer: o único culpado possível era ele. Ninguém podia imaginar que um outro jovem criado da casa, também ele filho bastardo do velho, tinha engendrado um plano perfeito para cometer o assassinato impunemente, enquanto fingia uma crise de epilepsia que, aos olhos de todos, não lhe permitia levantar-se da cama.

O nosso jovem é julgado e condenado. Para tal contribui também o testemunho da sua noiva traída que conta em tribunal que ele lhe tinha dito poucos dias antes que havia de matar o pai se o caso chegasse a isso. A sua nova companheira fica ao seu lado o tempo todo. No final ele é condenado aos trabalhos forçados na Sibéria. Os seus dois irmãos têm um plano para o ajudar a fugir mas não sabemos se vão conseguir ou não, o romance acaba antes...

O trabalho prático da criação para *Dmitri ou o Pecado* dividiu-se em dois momentos: uma primeira Residência de Criação que aconteceu entre Agosto e Setembro de 2018, e a fase final de ensaios e estreia entre Maio e Junho de 2019.

Dmitri ou o Pecado — 1ª Residência de Criação

Entre os dias 27 de Agosto e 5 de Setembro de 2018, no Palco do Teatro Viriato, aconteceu a primeira Residência de Criação para o espectáculo *Dmitri ou o Pecado*, que foi estreado em Junho de 2019 nesse mesmo Teatro. No dia 5 de Setembro às 21h30 houve uma Apresentação Pública do resultado desta Residência.

Nesta Residência, a equipa era constituída por mim (encenação e dramaturgia), João Miguel Mota e Susana C. Gaspar (interpretação e criação), Cristóvão Cunha (apoio ao desenho de luz), Luís Belo (fotografia), e a equipa do Teatro Viriato (técnica e produção, em especial Carlos Fernandes na produção executiva e no registo fotográfico).

O elenco previsto para este espectáculo é constituído por cinco intérpretes (Sónia Teixeira, Susana C. Gaspar, Guilherme Gomes, Hugo Sovelas e João Miguel Mota). Infelizmente, por razões financeiras e também de indisponibilidade das pessoas, só nos foi possível reunir dois dos cinco intérpretes para esta fase do processo.

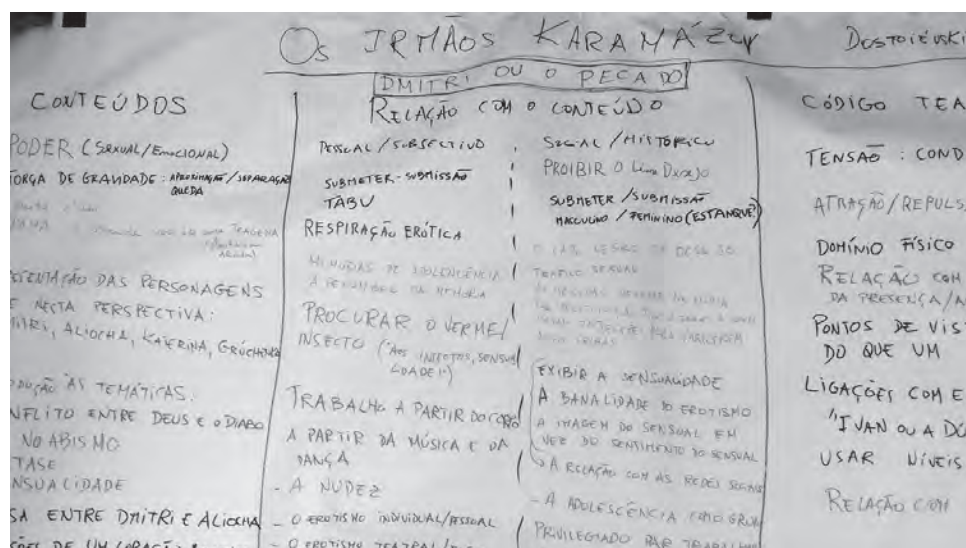
Os objectivos para estes nove dias de trabalho eram:

- Contextualizar a Susana C. Gaspar (intérprete recém-chegada ao Projecto) em relação à metodologia usada e ao percurso já realizado
- Introduzir algumas personagens fundamentais no desenvolvimento do ponto de vista de Dmitri (nomeadamente, Dmitri, Aliocha, Katerina Ivanovna e Grúchenka), através de leituras e análise de excertos seleccionados
- Introduzir a problemática de Dmitri (o centro nervoso do espectáculo) que se pode descrever do seguinte modo: **a luta entre a violência do desejo, capaz de passar por cima de todo e qualquer conceito moral, e a necessidade de elevar-se espiritualmente e encontrar a redenção**
- Propor vários materiais paralelos à obra de Dostoiévski (filmes, textos, imagens) para criar estímulo, reflexão e investigar relações possíveis
- Propor situações/improvisações/exercícios aos intérpretes de modo a fazer surgir os seus pontos de vista subjectivos sobre os temas e as suas propostas artísticas, e também a desenvolver a cumplicidade, a dinâmica, a confiança e a capacidade de entrega entre os dois intérpretes
- Explorar o enquadramento artístico e filosófico do espectáculo, que se baseia nos seguintes conceitos: o desejo (como força motora, mas também como conceito filosófico); o hedonismo (com as suas implicações filosóficas e na nossa vida actual - sociais e individuais); o erotismo e a sensualidade; o prazer, o delírio e o frenesim; a atracção pelo mal /abismo / crueldade / perversão; a perda de controlo; a relação de tudo isto com o nosso mundo hoje
- Experimentar atmosferas, ambientes, dispositivos cénicos, na procura do universo que caracterizará o espectáculo
- Preparar uma Apresentação (naturalmente ainda de um *trabalho em processo*) eficaz na comunicação e interacção com o público convidado para assistir

Tal como já tinha acontecido na criação do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, usámos esta primeira Residência de Criação como um momento de Investigação Prática. É importante sublinhar que a *descoberta* desses princípios acontece na própria Prática, e não em consequência dela. Isto é, do nosso ponto de vista, a Prática não produz Conhecimento, mas antes, *a Prática coincide com o Conhecimento*.

O plano de trabalho desenvolveu-se, segundo os objectivos acima inumerados. Começámos com uma apresentação feita por mim, acerca do trabalho já desenvolvido e da perspectiva escolhida sobre a obra. Apresentei a metodologia de trabalho, assente no sistema dos três eixos: o Conteúdo da obra (excertos, personagens); a Relação com o Conteúdo (subjectiva, pessoal, política, social); e o Código Teatral (dispositivos cénicos, trabalho dos intérpretes, relação com o espectador, texto cénico, etc.).

Os conteúdos



Fotografia do esquema desenvolvido ao longo do trabalho desta Residência. Teatro Viriato, Setembro 2018.

Os conteúdos da obra abordados neste momento foram:

- Livro Terceiro — Os Lascivos; Capítulo III — Confissão de um coração ardente. Em versos.
- Livro Terceiro — Os Lascivos; Capítulo IV — Confissão de um coração ardente. Em anedotas.
- Livro Terceiro — Os Lascivos; Capítulo V — Confissão de um coração ardente. “De pernas para o ar”.
- Livro Terceiro — Os Lascivos; Capítulo X — As duas juntas.²⁸

Nos três primeiros capítulos abordados, os dois irmãos, Dmitri e Aliocha, encontram-se no jardim vizinho à casa do pai, Fiódor Pavlovitch. Dmitri está ali escondido num pavilhão em ruínas no jardim, para poder vigiar a casa do pai e saber se Grúchenka, por quem tanto ele como o pai estão apaixonados, o vai visitar. Nesta longa conversa presenciamos o efeito de dilatação do tempo na escrita de Dostoiévski a que já nos referimos anteriormente: na cronologia da narrativa não parece ser possível ter havido tempo suficiente para um encontro desta duração. E no entanto Dostoiévski é capaz de criar uma relação de espaço/tempo particular que nos permite entrar em profundidade no ponto de vista de Dmitri, sem que isso ponha em causa a lógica dos acontecimentos. Esse é um efeito que nos interessa muito explorar na criação teatral — essa desaceleração do tempo que nos permite mergulhar no aqui e agora e, ao mesmo tempo, criar uma dimensão onírica atemporal.

Este longo diálogo pode ser visto numa relação especular com o diálogo entre Aliocha e Ivan²⁹, que usámos como base para a cena central na dramaturgia de *Ivan ou a Dúvida*. Em ambos os casos, Dostoiévski faz com que as personagens de Dmitri e Ivan se revelem, na profundidade das suas angústias, desejos, dúvidas e crenças, precisamente na presença de Aliocha, que os escuta e tenta compreender sem os julgar. Diz Dmitri a Aliocha:

“Chega de poesia. Agora quero falar-te dos “insectos”, daqueles a que Deus deu sensualidade:

²⁸ DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 107-129/150-159.

²⁹ Idem, ibidem. pp. 234-269.

Aos insectos, sensualidade!

Eu sou esse mesmo insecto, meu irmão, e é em especial de mim que se trata. E todos nós, os Karamázov, somos assim, e também em ti, anjo, esse insecto vive e engendra tempestades no teu sangue. É uma tempestade, porque a sensualidade é uma tempestade maior do que as tempestades! A beleza é uma coisa assustadora e horrível! Assustadora porque é indefinível, e não se pode defini-la porque Deus só criou enigmas. Aqui as margens tocam-se e todas as contradições se misturam. Eu, irmão, sou muito pouco instruído, mas tenho pensado muito nisto. É horrível a quantidade de mistérios! Demasiados enigmas oprimem o homem neste mundo. Decifra-os como puderes e sai enxuto da água. A beleza! E eu não posso suportar que um homem, mesmo com grande coração e elevado espírito, comece com o ideal da Virgem Maria e termine com o ideal de Sodoma. Mais horrível ainda é que quem já tem na alma o ideal de Sodoma, não repudie o ideal da Virgem Maria, e o seu coração arda ainda verdadeiramente desse ideal, arda verdadeiramente, como nos anos de inocência juvenil. (...) Há aqui uma luta entre deus e o diabo, e o campo de batalha é o coração das pessoas.”³⁰

E ainda:

“Levei uma vida de pândega. O pai dizia há pouco que eu pagava milhares por seduzir algumas jovens. É uma invenção porca; tal nunca aconteceu. E propriamente para “isso” nunca precisei de dinheiro. O dinheiro para mim é um acessório, o fervor da alma, o ambiente. Hoje é esta a minha dama, amanhã estará no lugar dela uma rapariga da rua. Uma e outra coisa são divertidas, atiro dinheiro às mãos cheias, música alarido, ciganas. (...) As raparigas gostavam de mim, nem todas, mas acontecia, acontecia; mas eu sempre gostei das ruelas, dos becos desertos e escuros, por trás da praça, onde há aventuras, surpresas, onde se encontram pepitas no meio da lama. Falo alegoricamente, meu amigo. Na nossa cidadezinha, essas ruelas não existiam no sentido material, mas existiam no sentido moral. Se tu fosses como eu, compreenderias o que elas significam. Eu gostava do deboche, gostava até da vergonha do deboche. Gostava da crueldade: pois não sou eu um percevejo, um insecto nocivo? Um Karamázov: está tudo dito!”³¹

Estes dois excertos servem apenas para fornecer um breve exemplo deste conteúdo muito vasto que temos entre mãos. Nestes três capítulos ficamos a conhecer as questões de Dmitri, no que respeita aos acontecimentos exteriores em que se envolveu, mas também no que respeita aos acontecimentos interiores que são o motor das suas acções. Ainda neste encontro, Dmitri conta como conheceu Katerina Ivánovna e em que circunstâncias ficou seu noivo.

No último capítulo mencionado acima (Capítulo X — As duas juntas) ficamos ainda a conhecer a cena em que Katerina Ivánovna, noiva de Dmitri, convida Grúchenka, por quem Dmitri se apaixonou perdidamente, para sua casa, com a intenção de a convencer a abandonar Dmitri. A cena acaba por ter um desfecho inesperado em que Grúchenka, depois de se mostrar dócil e concordante, se revela cruel e maldosa, humilhando profundamente a rival na sua própria casa. Mais uma vez a cena acontece na presença de Aliocha, a testemunha omnipresente nesta obra.

30 Idem, ibidem. pp. 114-115.

31 Idem, ibidem. pp. 115-116.

As personagens do romance

Voltemos então aos actores para nos debruçarmos sobre o trabalho de *interpretação*. Como vamos interpretar estas personagens à luz de uma visão que, não só se afasta largamente do romance, no que diz respeito ao tempo e ao lugar, como também se especializa no seu ponto de vista sobre o romance, preterindo grandes quantidades de informação em relação a determinados episódios filosófico-existenciais, que depois são expandidos? Não se trata de uma construção naturalista das personagens *dostoievskianas*, seguramente. Tendo em conta, para além disto, que a própria visão subjectiva do intérprete influencia a criação destas personagens. Esse caminho está apenas a começar, uma vez que será necessário muito mais tempo e trabalho para chegar a um resultado palpável. Por agora limitámo-nos a analisar e aprofundar os pontos de vista de cada uma das personagens: o que pensam, o que fazem, o que querem, de onde vêm, que características têm. Como as imaginamos, a quem as associamos, que coisas podem estar associadas a eles (imagens, textos, filmes?). Depois de termos criado uma relação próxima com essas personagens e os seus pontos de vista, introduzimos os pontos de vista dos actores: descobrimos correspondências, divergências, paralelismos, associações possíveis entre actor e personagem. A seguir propomos situações/improvisações onde se põem em movimento as personagens (através dos excertos escolhidos e a visão que os actores têm deles nesse momento) de modo a criar uma primeira aproximação ao material na sua relação com a linguagem teatral.



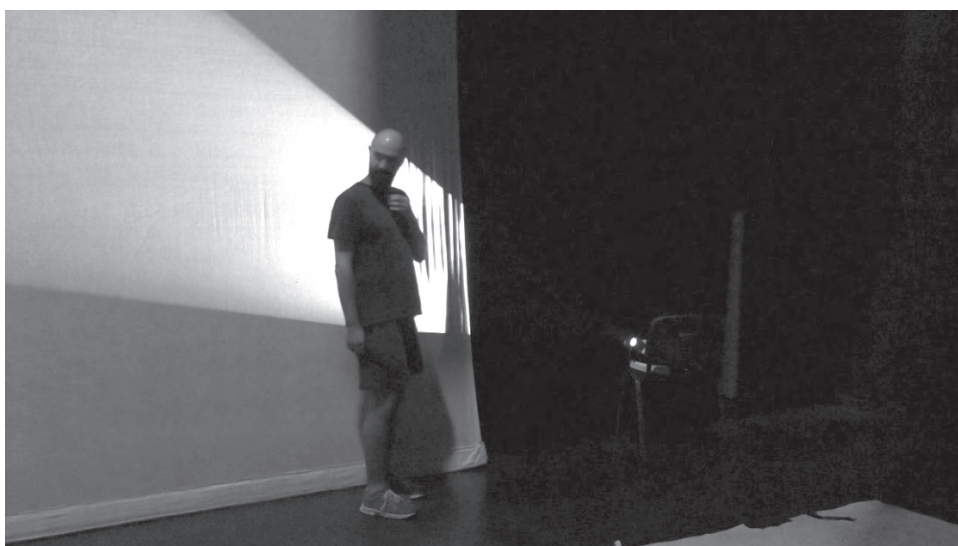
Fotografia de improvisação. Os intérpretes propõem uma situação teatral para o excerto em causa. Teatro Viriato, Setembro de 2018. Na fotografia João Miguel Mota e Susana C. Gaspar.

À procura do universo

O mais importante destas residências de criação (que têm acontecido com alguns meses de antecedência em relação à estreia do espectáculo) é a liberdade para experimentar, sem a pressão para um resultado definitivo (embora saibamos que a ideia de definitivo no teatro é uma contradição), e sabendo que essa experimentação poderá a seguir usufruir de um tempo de repouso para “levedar”. Esta experimentação, este levantamento de ideias, esta mistura de influências, este atirar o barro à parede em várias direcções, abre-nos visões,

pensamentos, permite-nos visualizar ideias a três dimensões, e dá-nos o espaço para que estas mesmas ideias possam juntar-se à minha pesquisa pessoal, que vai conglomerando todos os elementos, filtrando, assimilando, ligando. Quando, meses mais tarde, voltamos à sala de ensaios para entrar na recta final de preparação do espectáculo, estes elementos amadureceram e surgem como essenciais, ou então simplesmente perdem força e retiram-se. Mas seguramente o papel mais decisivo já o desempenharam: tornaram o universo do objecto que estamos a criar muito mais palpável, concreto. Permitiram-nos ter um primeiro degrau que faz com que a construção dos seguintes degraus possa ter uma base mais segura e portanto ganhar em complexidade, em camadas, em profundidade.

Nestes nove dias de Agosto/Setembro as descobertas principais foram relacionadas com o universo íntimo, secreto e erótico dos criadores. Poder mergulhar nesse mundo, explorá-lo, jogar com ele deixou-nos um lastro na memória e nas sensações que ficou ali muito perto, pronto a ser evocado e trazido de novo para o trabalho. Esse lastro, esse modo de olhar, esse jogo de provocação, exposição e prazer foi uma das camadas mais influentes na criação do espectáculo.



Fotografia de improvisação. Teatro Viriato, Agosto de 2018. Na fotografia João Miguel Mota.

Agora tentamos pela primeira vez alargar o campo de visão e olhar de fora para aquilo que temos entre mãos, este objecto teatral em formação, como um todo: um mundo, um universo — que deve ter uma determinada qualidade distintiva (a sua estética, os seus ambientes, a sua atmosfera, o seu tom). Dentro deste olhar mais amplo começamos a questionar e a experimentar coisas que dizem respeito ao espaço cénico, à luz, ao som/música, aos figurinos, à relação entre espectadores e a cena. Aqui somos invadidos pelas relações com outros materiais: vamos à pintura, à escultura, ao cinema, à televisão, ao teatro, à internet, aos filósofos, aos pensadores, a outros escritores, às nossas memórias, aos nossos sonhos, aos nossos amigos, às pessoas na praça, no metro, na igreja, na praia, na cidade e no campo; vamos ao passado, ao presente e ao futuro; olhamos para dentro, olhamos para fora, fechamos os olhos, e talvez surja uma imagem. Por exemplo, a imagem do chão coberto de lama e de corpos que violentamente, freneticamente, apaixonadamente se debatem nessa lama, saltando, correndo, dançando, batendo com os pés, arremessando lama, caindo e erguendo-se de novo. Perseguimos essa imagem, tornámo-la concreta, real. Pusemo-la em jogo para perceber como reagiria a todos os outros elementos que fazem parte da equação.

Mais uma vez sublinhamos a transversalidade, a mutabilidade, a permeabilidade do objecto artístico, cuja única possibilidade de se concretizar é a Prática, esse momento em que algo acontece.



Fotografia de improvisação. Teatro Viriato, Setembro de 2018. Na fotografia Susana C. Gaspar.

O processo

Voltemos ao Teatro Viriato, ao dia 27 de Agosto, o primeiro dia da Residência. Os intérpretes, no final deste primeiro dia (após apresentação do trabalho, leituras e análise de excertos, trabalho físico de aquecimento e jogo teatral), fizeram duas improvisações a partir de excertos lidos (Livro Terceiro — Os Lascivos: capítulo III — Confissão de um coração ardente. Em versos), cujas orientações eram: propor uma situação (real ou inventada) em que se sentissem como Dmitri no excerto, com um desejo muito intenso e violento, que nos dá, ao mesmo tempo, vontade de nos atirmos de cabeça e um medo terrível de o fazermos. Propunha-se também que os intérpretes indagassem as suas próprias memórias e sensações eróticas e sensuais. Estávamos em busca da relação subjectiva do artista com o conteúdo. Cada um deles criou uma cena teatral (ainda em modo de improvisação) cuja situação era, coincidentemente, uma viagem de autocarro há muitos anos, algures durante a sua adolescência, em que viveram momentos de descoberta do erotismo num contexto de proibição e transgressão. No dia seguinte trabalhámos sobre a ideia de superar limites, ir ao extremo, perder o controlo. Outra faceta que queremos explorar. Fizemo-lo através do corpo, com exercícios físicos de grande desgaste, que obrigavam a acção e reacção constante, com diferentes propostas consecutivas, onde os intérpretes tinham de superar o cansaço e eram desafiados a ir ainda mais longe. Estas improvisações foram registadas, e reelaboradas tendo dado origem à primeira cena da nossa Apresentação Pública que envolvia lama no chão, música, movimento e o contar destas histórias eróticas do passado.

Nesse dia visualizámos ainda excertos de diversos filmes: *"Intimacy"* de Patrice Chéreau, *"Un beau soleil intérieur"* de Claire Denis, *"Love Song"* de So Yong Kim, *"L'inconnu du lac"* de Alain Guiraudie, *"Monika e o desejo"* de Ingmar Bergman, *"The wolf of Wall Street"* de Martin Scorsese, com o objectivo de alimentarmos a nossa imaginação com estas diferentes visões sobre a sexualidade, o desejo, a sensualidade, a proibição e a perversidade.

No terceiro dia, voltámos à obra, continuando a leitura dos capítulos do Terceiro Livro - Os Lascivos, já referidos. A proposta foi: criar três cenas, uma a partir da conversa entre Dmitri e Aliocha, outra a partir da história do início do noivado entre Katerina e Dmitri, e a terceira sobre o encontro entre Katerina e Grúchenka. Destas propostas preparadas pelos actores, foram desenvolvidas três cenas que se apresentaram ao público.



Fotografia de improvisação a partir do Capítulo X — *As duas juntas*. Teatro Viriato, Agosto 2018. Na fotografia João Miguel Mota, Susana C. Gaspar e Sónia Barbosa (ao fundo).

No quarto dia voltámos a introduzir materiais paralelos: lemos um excerto do *"Trópico de Capricórnio"* de Henry Miller, e de *"A potência de existir — manifesto hedonista"* de Michel Onfray. Fizemos mais duas improvisações: uma sobre a perversão no erotismo, a outra sobre a energia positiva no erotismo. Mais uma vez os materiais que os intérpretes criaram serviram de base para o desenvolvimento da performance que apresentámos no último dia.

Nesse dia montámos o dispositivo cénico que seria usado a partir desse momento: uma zona com terra e água (que formava terra lamacenta à medida que os actores se movimentavam em cima dela), três estrados sobrepostos, que criavam um plano elevado com dois níveis de acção, uma zona com degraus de madeira onde estavam dispostos diversos pares de calçado feminino, um *"charriot"* com roupas (usado durante a performance para os actores trocarem de roupa), três cadeiras. A mesa que montámos no primeiro dia no centro do palco com cadeiras à volta, e que foi usada para fazermos leituras, discussões e analisarmos os diversos materiais, foi mantida em cena, mas mudada para trás da fila de espectadores, que ficava em cima do palco. Estava fora de cena, atrás das pessoas enquanto estas viam a apresentação, mas estava levemente iluminada de modo a que se sentisse a sua presença — uma zona de estudo e investigação que continua em acção.



Apresentação da 1ª Residência de Criação para o espectáculo *Dmitri ou o Pecado*, Teatro Viriato, Setembro 2018. Na fotografia João Miguel Mota e Susana C. Gaspar.

Foto © Luís Belo

As escolhas em relação a este dispositivo nasceram, resumidamente, de duas fontes: a primeira, de uma visão onde se imaginou lama no chão e que devia haver um plano mais elevado para os actores jogarem; a segunda, decorrente das circunstâncias específicas no desenvolvimento do trabalho (objectos e coisas que o teatro disponibilizou - os degraus de madeira, por exemplo) e das descobertas que fomos fazendo (os sapatos surgiram como uma zona feminina, onde se sente a particular importância da beleza destas duas personagens — Katerina e Grúchenka, mas também uma certa ideia de montra, onde há muitas possibilidades à escolha, e todas estão acessíveis, que é um pouco a visão de Dmitri sobre as mulheres). A mesa montada com os materiais de estudo em cima, é uma necessidade do processo de ensaios, que decidimos manter como visível para o espectador, como uma forma de reforçar o *processo* que se encontra a meio, e também para assumir a possibilidade de que neste espectáculo, o processo possa (*queira*) ser visível no resultado. Outra opção que seguimos foi a de ter dois pontos de vista à escolha do espectador: os espectadores podiam sentar-se numa fila de cadeiras dentro do palco na lateral, ou podiam sentar-se na plateia normal da sala do Teatro Viriato. Desta forma, a apresentação passou a ter duas “frentes”, e foi repensada para esse formato. Essa solução surgiu também do processo. No início a ideia era colocar o público no palco, mais próximo da cena (como já tínhamos feito em *Ivan ou a Dúvida*); mas ao longo do trabalho, apercebemo-nos que o ponto de vista da plateia era visualmente também muito interessante (talvez até mais interessante), mas que se perdia a proximidade e a ideia de estarmos dentro da cena. Mais uma vez a escolha foi feita na perspectiva de que, sendo uma residência de criação e experimentação, podemos testar diferentes possibilidades com os espectadores que vêm assistir. E uma vez que estávamos a questionar que tipo de relação construir com o espectador, porque não propor um espectáculo com dois pontos de vista possíveis para o público?



Apresentação da 1ª Residência de Criação para o espectáculo *Dmitri ou o Pecado*, Teatro Viriato, Setembro 2018. Em cima, ponto de vista lateral (público no palco); em baixo ponto de vista frontal (público na plateia). Nas fotografias João Miguel Mota e Susana C. Gaspar.

Foto © Luís Belo



Mais ou menos a meio da residência, foi escrito o primeiro guião para esta Apresentação (o primeiro momento cénico de *Dmitri ou o Pecado*), partindo das improvisações feitas, das cenas propostas, do texto de Dostoiévski, de textos paralelos (Miller e Onfray), do dispositivo espacial da cena e dos ambientes sonoros que fomos usando nas improvisações. Nos dias que restavam fizemos o trabalho de levantamento, desenvolvimento e verificação do guião proposto. Desenvolvemos o trabalho dos intérpretes no sentido do detalhe e da profundidade; fizemos ajustes à cena, experimentámos figurinos dentro das possibilidades que tínhamos à disposição, fizemos montagem de luz e som. Desenvolvemos e aperfeiçoámos a estrutura que surgiu do trabalho de experimentação e improvisação.

Apresentação e reacções dos espectadores

Conseguimos alcançar todos os objectivos que nos tínhamos proposto, e ainda (o que na verdade também fazia parte dos objectivos iniciais), proporcionar um bom momento de teatro aos espectadores presentes, que comentaram de forma muito positiva o trabalho que lhes apresentámos. Pudemos também, através de uma conversa final com os espectadores, partilhar ideias e ouvir as reacções em relação à nossa Apresentação, o que nos trouxe novas informações e estímulos para a continuação do processo. Tivemos reacções a vários níveis, por exemplo:

- A utilização da terra/lama foi para várias pessoas um elemento muito importante que ajudou a intensificar a ideia de visceralidade e sensualidade.
- A utilização de dois pontos de vista para o público causou alguma polémica, pelo facto talvez de as pessoas serem obrigadas a fazer uma escolha (de que lado ficar) sem saberem bem o que isso iria implicar; houve quem se sentisse mal por ter ficado no palco (queria ter ficado na plateia) mas também houve quem tivesse ficado muito contente de estar ali tão perto.
- Foi manifestada alguma frustração por não haver o desenvolvimento das temáticas apresentadas (e aí explicámos que era essa a natureza desta apresentação, ainda estávamos apenas a introduzir os temas), mas essa frustração denotou também curiosidade em saber para onde íamos.
- Foi notada uma certa intemporalidade da cena (tanto podia ser agora, como há 100 anos), onde havia coisas que evocavam o tempo e o lugar do romance (Rússia, segunda metade do século XIX) e outras que evocavam a contemporaneidade. E aí manifestou-se essa intenção de criar um espaço/tempo não realista, que pudesse, mais do que localizar a acção, evocar e sugerir pensamentos, reflexões, sensações.
- Foi reconhecida a força das imagens e também do trabalho de movimento dos intérpretes.
- Foi manifestada a sensação de viagem interior (dos sentidos, das sensações, do inconsciente e do irracional).

Análise do guião

A seguir transcrevemos o guião fixado para essa apresentação com comentários e análise das cenas, no sentido de construirmos uma aproximação concreta ao trabalho prático realizado.

Dmitri ou o Pecado
1º Guião / 1ª Residência
30 Agosto 2018

1ª CENA —

Entram Susana e João com sacos de turfa (terra) que despejam no chão, mais ou menos a meio do palco, zona frontal. Despejam vários. A seguir trazem garrações com água e regam a terra de modo a criar lama. A Susana vai à boca de cena à direita, onde se encontra uma folha de papel colada na parede da boca de cena do palco, enquanto João continua a regar a terra.

O dispositivo cénico como já dissemos tem duas frentes, portanto os intérpretes vão jogar com essas duas frentes, tentando criar possibilidades duplas para a espacialidade das cenas. É mais um nível de atenção que se põe alerta, contribuindo para o desenvolvimento da ideia do actor completo, concreto, criador, vivo e pronto a reagir a todos os elementos em jogo. O facto de os actores estarem a construir a cenografia à vista do espectador (despejar terra no palco e água por cima dela) continua a ideia já lançada em *Ivan ou a Dúvida* de que os intérpretes são eles mesmos e não uma personagem que entra em cena. E também de que o espaço onde estamos é o que é (um palco onde se despeja terra) e não uma ficção que tenta fingir outro lugar.

SUSANA — (lê) Toda a filosofia se reduz à confissão de um corpo. O pensamento procede de uma carne subjectiva que diz EU e o mundo que a contém. Ela não desce do céu, à maneira do Espírito Santo que põe línguas de fogo sobre os eleitos, mas sobe do corpo, surge da carne e provém das entranhas. Aquilo que filosofa num corpo não é senão as forças e as fraquezas, as potências e as impotências, as saúdes e as doenças, o grande jogo das paixões corporais. Michel Onfray. (para o técnico a operar o som) Vai João!

Assumimos a utilização de um texto exterior a Dostoiévski que tinha entrado no nosso trabalho como *input* para reflexão, uma perspectiva, uma forma de olharmos para estes acontecimentos. Não há dúvida que, como disse anteriormente, o principal motor do trabalho nesta residência foi a exploração do corpo, dos sentidos, das sensações, da sensualidade através da nossa subjectividade. Esta introdução dá-nos esse enfoque específico.

Entra a música dos Buraca. Susana dança kuduro. João junta-se à dança.

Esta cena de dança que tinha uma duração considerável (cerca de 2 a 3 minutos entre cada monólogo), logo no início da apresentação é o reforço, através do corpo e da acção, das palavras de Onfray ditas por Susana. Neste universo que estamos a criar o corpo é a razão, é o elemento preponderante. Mergulhamos imediatamente nesse reino (os corpos em movimento, o vigor dos corpos, a sensualidade dos corpos, a destreza dos corpos, a natureza dos corpos, os limites dos corpos, a respiração ofegante, o cansaço, etc.).



Apresentação da 1ª Residência de Criação para o espectáculo *Dmitri ou o Pecado*, Teatro Viriato, Setembro 2018. Nas fotografias João Miguel Mota e Susana C. Gaspar.

Foto © Luís Belo

No final da música ainda a ofegar em cima da lama, um para o outro.

JOÃO — Todos os dias apanhava o mesmo autocarro para ir para a escola. Quando voltava por volta das seis o autocarro vinha cheio de gente, não havia ar condicionado, as pessoas suavam... eu era pequeno, devia ter para aí uns 12, 13 anos. E aquelas pessoas todas juntas, aquilo mexia comigo. Dava passagem às pessoas, adaptava-me ao corpo delas. Era uma viagem dos sentidos para mim naquela altura. Uma vez, com o autocarro cheio, eu reparei num homem que se chegava a uma mulher. Ela tentava afastar-se mas ele voltava a aproximar-se. E eu não conseguia tirar os olhos da cena. A mulher finalmente saiu numa paragem e o homem ficou sozinho. E eu reparei que aquilo lá em baixo nas calças dele estava diferente. E o que eu sentia era muito desconhecido para mim, estava cheio de medo, a suar, mas ao mesmo tempo ia-me aproximando do homem, não conseguia impedir-me, cheguei-me assim de costas, até os corpos se tocarem. A viagem continuava, o homem contra as minhas costas e eu nunca tinha sentido aquilo. Tremia, tinha medo, a respiração ofegante, e um desejo tão grande dentro de mim. E pensava: "vou ficar? vou fugir?" O homem mexia-se, ele estava a gostar e eu também estava a gostar. Mas aquele tremor dentro de mim: "isto não é suposto acontecer!" A minha paragem estava a chegar: "o que é que eu faço? Fico aqui ou fujo?" E de repente decidi sair. Saí do autocarro e corri, corri, corri, corri, com medo que aquele homem viesse atrás de mim. E cheguei a casa, completamente encharcado em suor.

O volume da música aumenta de novo. Voltam a dançar freneticamente.

Estes textos foram retrabalhados a partir de improvisações dos actores. Entram em cena as suas histórias pessoais, as suas subjectividades são assumidas como parte da nossa criação teatral. O tema é a memória, uma das zonas mais permeáveis às distorções afectivas, às reinterpretações, a uma caracterização fantástica, mítica ou grotesca. Estas memórias antigas são a base da nossa sensualidade presente, a sua evocação faz-nos recordar o lugar desses primeiros frêmitos de desejo, onde tudo era novo, excitante e perigosos. Queremos trazer à tona essa vibração que se esconde em todos nós, à espera de ser convocada.

SUSANA — Eu ia de autocarro para a escola. Tinha para aí uns 12 anos. E as minhas amigas já me tinham falado de um homem de bigode no autocarro, que às vezes fazia coisas às miúdas. Mas eu era muito inocente e muito crédula e nunca tinha visto homem nenhum, nem sequer me passava pela cabeça que essas coisas acontecessem. Um dia quando estava no autocarro senti que um homem (devia ser o tal! tinha bigode!) se aproximava de mim por trás e começou a esfregar-se. Eu percebi muito bem que aquilo era uma badalhoquice. E depois — não sei bem se as coisas se passaram assim mesmo ou se fantasiei um pouco com a minha memória... sabes como é, às vezes temos uma memória que nos aparece assim com um tom, uma luz assim diferente, que já não sabemos se foi assim que aconteceu mesmo, ou se a maior parte não é fantasia nossa, misturada com um bocadinho de realidade... mas como eu estava a dizer: eu dei uma grande pisadela no pé do homem que estava atrás de mim, virei-me e disse (na minha memória, praticamente gritei): “porco!” e saí. E a verdade é que o homem nunca mais apareceu naquele autocarro.

Estas duas histórias devem ser contadas muito rapidamente de forma quase entusiástica, aproveitando a agitação e falta de fôlego provocadas pela dança anterior.

A seguir vão colocar os casacos do Dmitri e do Aliocha. Fazem-no à vista, em cena. João sobe para os estrados, senta-se na cadeira, bebe vodka, “entra na personagem”. Susana sai pela porta do palco junto ao elevador e fecha a porta. Volta a entrar logo a seguir “em personagem”. Faz o passeio/percurso de Aliocha pelos atalhos (palco, plateia, outra entrada do palco...), enquanto João/Dmitri acena e tenta chamar a sua atenção a sussurrar. Quando Aliocha entra outra vez no palco, vê finalmente Dmitri e dirige-se para ele a correr.

DMITRI (JOÃO) — *(a sussurrar, alegre)* Ainda bem que olhaste, estava quase para começar aos gritos. Salta para aqui! Depressa! Ah, que bom que vieste. Estava mesmo a pensar em ti.

ALIOCHA (SUSANA) — Não percebo como é que vou saltar esta sebe.

DMITRI (JOÃO) — *Agarra-te aí! (estende-lhe o braço e a mão, ajuda-o a subir até ao segundo estrado)* Muito bem, agora vamos!

ALIOCHA (SUSANA) — Mas aonde? *(olhando em volta)* E se não está aqui ninguém, para que é que estás a sussurrar?

Aqui temos a primeira entrada no texto de Dostoiévski. Usamos a cena entre os irmãos Aliocha e Dmitri, onde Dmitri vai expor toda a sua problemática. Fazemos o jogo de assumir as personagens em cena, mantendo a ideia do mecanismo teatral à vista. Usamos os vários espaços do teatro (saídas do palco, entradas na plateia, outra entrada no palco por outro acesso), desmontando o mecanismo do palco como lugar de ficção e assumindo todo o edifício à nossa disposição como possível espaço de jogo — sempre na mesma linha de pesquisa de onde nasceu também *Ivan ou a Dúvida*. Aqui, como na primeira residência para o *Ivan ou a Dúvida*, não distribuímos as personagens em função do género do actor (a Susana interpreta Aliocha nesta cena e mais à frente João vai interpretar Grúchenka). Interessa-nos mais experimentar as relações em cena, os pontos de vista propostos, sem termos ainda bem definido como será a distribuição final (embora não ignoremos que nas cenas propostas não é de todo indiferente que se tratem de homens ou de mulheres). Neste momento o mais importante era jogarmos as cenas no espaço, percebermos as dinâmicas e por isso assumimos esta troca de género, sem problemas. Dmitri começa a abrir-se com Aliocha e rapidamente chega ao cerne: a questão do conflito entre o verme, o insecto nocivo e o desejo do sublime.



Apresentação da 1ª
Residência de Criação
para o espectáculo
Dmitri ou o Pecado,
Teatro Viriato, Setembro
2018. Nas fotografias
João Miguel Mota e
Susana C. Gaspar.

Foto © Luís Belo

DMITRI (JOÃO) — *(gritando)* Porquê? Diabos me levem! Mas por que razão estou eu a sussurrar? As confusões que a natureza nos arma. Estou aqui escondido a espiar um segredo e de repente comecei a falar em segredo e a sussurrar como um parvo, sem necessidade. Vamos! Para ali! *(guia-o à volta do estrado até o fazer sentar na cadeira)* Não digas nada, fica calado. Quero dar-te um beijo. *(olhando como quem olha para o horizonte)* Glória ao sublime no mundo. Glória ao sublime em mim... *(pegando na garrafa e bebendo)* Isto é conhaque! E tu já estás a pensar “está bêbado outra vez!” Não acredites em histórias, eu não estou bêbado. Aliocha, era capaz de te abraçar e de te apertar contra o peito até te esmagar, porque em todo o mundo... verdadeiramente... és a única pessoa de quem gosto! Só de ti, e também de uma velhaca por quem me apaixonei, e com isso estou perdido. Mas apaixonar-se não significa amar. Podemos apaixonar-nos e odiar. Lembra-te! Por enquanto ainda falo disto alegremente! Vou ficar aqui ao teu lado, a olhar para ti e digo-te tudo. Tu ficas calado, e eu direi tudo, porque chegou a hora de falar.

Já alguma vez experimentaste, ou sonhaste, a sensação de cair de um monte para o abismo? Pois é assim que eu estou agora a cair, mas não em sonho. E não tenho medo, e não tenhas medo tu também. Isto é, tenho medo, mas estou deliciado. Quer dizer, não deliciado mas extasiado... Ora para o diabo, tanto faz, seja lá o que for! Que maravilha a natureza: estás a ver, tanto sol, o céu limpo, as folhas todas verdes, em pleno verão, as três da tarde, o silêncio! *(pausa)* Aonde ias?

ALIOCHA (SUSANA) — Ia para casa do pai, mas antes queria passar por casa da Katerina Ivánovna.

DMITRI (JOÃO) — Que coincidência! Por que razão ansiava eu por ti com todos os meandros da alma e até com todas as costelas? Para te enviar precisamente a casa do pai e a casa dela, para acabar tudo com ela e com o pai de uma vez. Enviar um anjo. Precisava de enviar um anjo.

Escuta Aliocha, escuta, irmão. Tu és um anjo na terra. Tu ouves, julgas e perdoas... E é disso que eu preciso, que alguém superior a mim me perdoe. Tu farás o que te peço, ainda que seja uma coisa que não se pede a ninguém?

ALIOCHA (SUSANA) — Eu faço, mas diz-me o que é e diz-me depressa.

DMITRI (JOÃO) — Depressa... hum. Não há que ter pressa. O mundo agora foi dar a uma nova rua. Ah, Aliocha, que pena que tu não tenhas chegado ao êxtase! Mas o que é que eu estou para aqui a dizer? Que tu não conheces o êxtase! Que grande palerma que sou!

Silêncio prolongado. (Dmitri rompe de súbito em soluços e agarra Aliocha pela mão).

DMITRI (JOÃO) — Degradação, sempre em degradação até agora. O homem sofre horrores neste mundo, passa por imensas desgraças! Não penses que eu sou apenas um brutamontes com a patente de oficial, que bebe conhaque e se entrega à libertinagem. Eu, irmão, quase só penso nisto, na degradação do homem. Eu sou um Karamázov! Se eu voar para o abismo, será a direito, de cabeça para baixo e pernas para o ar, acho até uma beleza cair assim. E é nessa vergonha que começo a cantar o hino.

*A alegria sustenta,
É a alma da obra divina,
Força oculta que fermenta,
Que acende a taça da vida;*

Eu sou um insecto, daqueles a quem Deus deu sensualidade. E todos nós, os Karamázov, somos assim, e também em ti esse insecto vive e engendra tempestades no teu sangue.

(Susana desce dos estrados, vai para a lama, despe-se ficando apenas com cueca e soutien, sentada de costas para o público e faz a cena do verme/metamorfose na lama, durante o resto do texto do Dmitri)

DMITRI (JOÃO) — (continuação) É uma tempestade porque a sensualidade é uma tempestade maior do que as tempestades! A beleza é uma coisa assustadora e horrível! Assustadora porque é indefinível e não se pode definir porque Deus só criou enigmas. É horrível a quantidade de mistérios! Demasiados enigmas oprimem o homem neste mundo. Não, o homem é muito vasto, até demasiado vasto. Aquilo que à inteligência parece vergonha, parece ao coração absoluta beleza. Há aqui uma luta entre Deus e o Diabo, e o campo de batalha é o coração das pessoas.

De resto cada um fala daquilo que lhe dói. Ouve, vamos ao que importa.

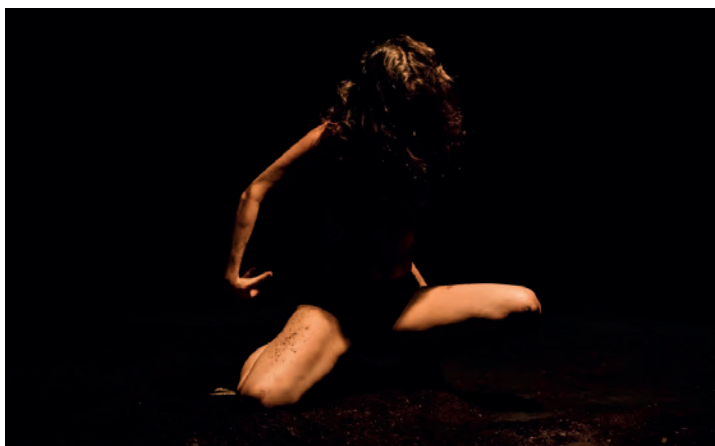
Levei uma vida de boémia. Hoje é esta a minha dama, amanhã estará no lugar dela uma rapariga da rua. As raparigas gostavam de mim, nem todas, mas acontecia, acontecia; mas eu sempre gostei das ruelas, dos becos desertos e escuros, onde há aventuras, surpresas, onde se encontram pepitas no meio da lama.

Por esta altura a Susana continua ainda na lama a movimentar-se como a larva/verme e o João está debaixo do estrado como quem está na cama de baixo do beliche, acende um daqueles candeeiros com uma mola de fixar nas estantes, pega no livro "Trópico de Capricórnio" de Henry Miller e começa a ler.

JOÃO — Nenhum de nós dizia palavra. Éramos dois maníacos mudos / *(em sobreposição com a Susana)*

A partir deste momento fazemos um desdobramento da cena, assumimos uma vez mais um mundo paralelo que se desenvolve entrelaçado no mundo *dostoievskiano*, onde desenvolvemos esta imagem da sensualidade como um insecto mas também como beleza assustadora e misteriosa. Enquanto João continua num plano naturalista de desenvolvimento da situação e do personagem, a Susana passa para um plano não naturalista, em que o corpo, os movimentos, as imagens nos levam para outra zona de entendimento.

SUSANA — Éramos dois maníacos mudos (*em sobreposição com o João. A Susana continua o relato na lama enquanto o João lê o livro em silêncio*) a trabalhar às escuras como coveiros. Era o paraíso da f...., e eu sabia-o, e estava disposto a f.... até rebentar os miolos, se fosse necessário. Ela foi talvez a melhor f.... que já tive. Não abriu uma única vez a boca — nem naquela noite, nem na noite seguinte, nem em qualquer outra noite. Aparecia sorrateiramente, às escuras, assim que lhe cheirava que eu estava sozinho, e esparramava a c.... toda por cima de mim. E era uma grande c.... agora que penso nisso. Um labirinto escuro e subterrâneo, adornado com divãs e cantos aconchegados, dentes de borracha e lilases, ninhos macios, penugem e folhas de amoreira. Eu costumava introduzir-me como uma bicha-solitária, enterrar-me numa fendazinha onde o silêncio era absoluto e a macieza extrema. Às vezes era como dar um mergulho fundo, sentia uma chuva de caranguejos mordiscantes, os juncos a agitam-se febrilmente e as guelras de peixes minúsculos a tocam-me como chaves de harmónica.



O texto desta cena é do romance *Trópico de Capricórnio* de Henry Miller³², um dos materiais que nos serviram de inspiração, que estudámos e experimentámos ao longo dos dias de pesquisa, é assim assumido como parte da dramaturgia, sempre nesta lógica fragmentada em que construímos um puzzle que salta de Dostoiévski para outros mundos, criando um novo universo onde ecoam estes vários mundos.

32 MILLER, H.. *Trópico de Capricórnio*. Tradução Fernanda Pinto Rodrigues. Biblioteca Visão, 2000. p. 167.

Apresentação da 1ª
Residência de Criação
para o espectáculo
Dmitri ou o Pecado,
Teatro Viriato, Setembro
2018. Na fotografia
Susana C. Gaspar.

Foto © Luís Belo

DMITRI (JOÃO) — Mas chega! (*Susana volta a vestir o top e o casaco do Aliocha e aproxima-se dos estrados, sem subir*) Terás tu pensado que eu te chamei só para este lixo? Não, vou-te contar uma coisa muito mais curiosa e não te surpreendas por eu não ter vergonha de ti.

ALIOCHA (SUSANA) — Dizes isso por eu ter corado. Não foi pelas tuas palavras que corei, nem pelos teus actos, mas porque sou como tu.

DMITRI (JOÃO) — Tu? Ora, estás a ir um pouco longe de mais...

ALIOCHA (SUSANA) — Não, não é exagero. Os degraus são os mesmos. Eu estou mais baixo, e tu estás mais acima, algures no décimo terceiro degrau. É assim que eu vejo o caso, mas é tudo a mesma coisa, absolutamente a mesma espécie. Quem subiu o primeiro degrau subirá forçosamente também até ao último.

No final desta cena de Susana na lama, voltamos repentinamente à cena de Dmitri com Aliocha, brincamos com a ideia de que a actriz foi apanhada desprevenida (sem roupa) e que o Aliocha tem de assumir este jogo de estar sem roupa. Dessa forma damos um sentido concreto na situação teatral às palavras de Aliocha que confessa que ele é igual a Dmitri e que também já começou a subir os degraus da sensualidade.

DMITRI (JOÃO) — Portanto, o melhor é não subir nenhum?

ALIOCHA (SUSANA) — Quem puder, é melhor não subir.

DMITRI (JOÃO) — E tu podes?

ALIOCHA (SUSANA) — Parece-me que não.

DMITRI (JOÃO) — Cala-te, Aliocha, cala-te, meu querido! Sinto vontade de beijar a tua mãozinha, assim sem mais, de tanta ternura. Continuemos. Passemos das minhas vilanias para a minha tragédia.

Susana vai trocar o casaco do Aliocha pela saia da Katerina, coloca-se na zona da Katerina representada pelos degraus onde estão os sapatos de mulher.

DMITRI (JOÃO) — Naquela outra cidadezinha onde eu vivi antes de vir para esta nossa cidadezinha, recebiam-me muito bem. Esbanjava muito dinheiro, acreditavam que eu era rico, eu próprio acreditava que era rico. O meu tenente-coronel, que era um homem já velho, começou de repente a tomar-me de ponta. Implicava comigo, mas eu também era culpado porque de propósito, não o tratava com o devido respeito. Era orgulhoso. Esse velho tinha duas filhas de dois casamentos. A mais velha, da primeira mulher, era humilde simples e decidida. Não se tinha casado e vivia com o pai. Quando eu cheguei à cidade todos falavam / *(sobreposição com Susana)*

KATERINA (SUSANA) — *(sobreposição com João)* todos falavam da chegada próxima da segunda filha do tenente-coronel, beldade das beldades, vinda da capital, a filha da segunda mulher do tenente-coronel, também já falecida, que era da nobreza. Por isso quando a jovem chegou, toda a cidadezinha pareceu reviver, todas as damas se ocupavam de Katerina Ivánovna, ela era a rainha dos bailes e dos piqueniques; até organizaram com ela uns quadros vivos em favor de umas pessoas pobres. *(Susana faz um quadro vivo)*

DMITRI (JOÃO) — Eu ficava calado, continuava na pândega. Notei que uma vez, em casa do comandante de bateria, ela me mediu com o olhar...

KATERINA (SUSANA) — ... mas ele não se aproximou, como se desdenhasse conhecer-me. Aproximou-se de mim já passado algum tempo, também num serão, e começou a falar-me, mas eu quase não olhei para ele...

DMITRI (JOÃO) — ... cerrou os lábios desdenhosos, e eu pensei: aí é assim? Espera que me hei-de vingar! Eu era um grosseirão e tinha consciência disso, e sentia que a Katenka não era nenhuma menina inocente do colégio, mas uma pessoa de carácter, orgulhosa e também virtuosa e, acima de tudo, com inteligência e cultura...

Agora há uma nova mudança em cena (que foi feita usando música), em que Susana despe a personagem de Aliocha e veste a personagem de Katerina Ivánovna. Através de um jogo de olhares, de atitudes e de movimentos construímos uma nova situação — aquela de um homem e uma mulher em pleno jogo de sedução e de poder. Apenas depois deste jogo corporal acompanhado pela música, começa a cena do texto de Dostoiévski.³³

³³ A música usada neste momento foi *Peace of my heart*, de Jerry Ragovoy e Bert Berns, do álbum *Cheap Thrills* de 1968, interpretada por Janis Joplin e a banda Big Brother and the Holding Company.

KATERINA (SUSANA) — ... enquanto ele não tinha nem uma coisa nem outra.

DMITRI (JOÃO) — Foi precisamente por essa altura que o meu pai me enviou seis mil rublos, depois de uma renúncia formal da minha parte a toda a herança. E também por essa altura fiquei a saber que o nosso tenente-coronel, pai de Katerina Ivánovna, estava em maus lençóis com graves problemas financeiros. Eis a minha oportunidade. Ao encontrar-me com Agáfia Ivánovna, a irmã mais velha, com quem sempre mantive amizade disse-lhe: “parece que faltaram quatro mil e quinhentos rublos ao seu paizinho, e quando lhos exigirem e ele tiver que os dar, porque senão vai a tribunal e é despromovido a soldado, coitado, naquela idade, mande a sua irmãzinha ter comigo discretamente, talvez lhe dê uns quatro mil rublos e mantenho tudo religiosamente em segredo”.

KATERINA (SUSANA) — E a Agáfia foi logo contar-me a história. E pouco tempo depois o meu pai viu-se realmente envolvido num escândalo com dinheiro e só não se suicidou em casa, com a espingarda, porque a Agáfia suspeitou de algo e chegou a tempo de o salvar.

DMITRI (JOÃO) — Fiquei a saber de tudo isto mais tarde. Estava em casa, foi ao anoitecer e preparava-me para sair...

João coloca-se em cima da terra, pronto para iniciar a cena com Katerina, como se fosse um flashback. Susana entra para a terra pelo lado oposto.

KATERINA (SUSANA) — A minha irmã disse-me que o senhor daria quatro mil e quinhentos rublos, se eu mesma... viesse buscá-los... Eu vim... dê-me o dinheiro!...

João aproxima-se de Susana acaricia-lhe o braço e o ombro, aproxima-se para a beijar na boca e no último momento afasta-se com olhar desdenhoso.

DMITRI (JOÃO) — Quatro mil rublos!? Mas eu estava a brincar! Fez as contas com demasiada credulidade, menina. Uns duzentos talvez, até de boa vontade e com todo o prazer; mas quatro mil, isso, menina, já não é dinheiro que se possa atirar assim com tanta leviandade. Deu-se escusadamente ao incómodo.

Olha para o público e fala directamente para os espectadores.

DMITRI (JOÃO) — Podia ter dito isto, mas não disse.

A cena volta às posições iniciais como se fosse uma repetição. Olham um para o outro, mas em vez de a Susana começar a falar aproxima-se dele decididamente e salta para o seu colo, beijam-se, deitam-se no chão, abraçam-se, tocam-se. A Susana interrompe a cena, levanta-se e fala para o público.

KATERINA (SUSANA) — Podia ter feito isto, mas não fiz.

Repete-se a cena. Vão às posições iniciais.

KATERINA (SUSANA) — A minha irmã disse-me que o senhor daria quatro mil e quinhentos rublos, se eu mesma... viesse buscá-los... Eu vim... dê-me o dinheiro!...

Nesta cena experimentámos uma solução onde se sublinha ainda mais o mecanismo teatral: a possibilidade de imaginar e interpretar a cena de várias maneiras. Esta descoberta surge do próprio texto de Dostoiévski: Dmitri ao relatar ao irmão o que aconteceu conta-lhe as diversas ideias que lhe passaram pela cabeça, de como as coisas poderiam ter acontecido. Esta lógica fez-nos imaginar também um cenário hipotético em que Katerina poderia ter vontade de agir de outra forma, e o que poderia ela fazer se tivesse dado liberdade a essa outra faceta sua? Assim desenvolvemos o código do inconsciente, daquilo que desejamos mas não confessamos. Ao mesmo tempo estamos a explorar as várias possibilidades do código teatral que no final dará corpo ao espectáculo *Dmitri ou o Pecado*.



Apresentação da 1ª Residência de Criação para o espectáculo *Dmitri ou o Pecado*, Teatro Viriato, Setembro 2018. Na fotografia Susana C. Gaspar e João Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

João hesita por momentos sem saber o que fazer, depois aproxima-se dela e dá-lhe o envelope. Faz-lhe uma vénia cordial e afasta-se. Susana fica um pouco hesitante também sem saber o que fazer, depois verga-se até ao chão e faz uma vénia a João de joelhos na terra. Levanta-se e sai recuando sem tirar os olhos de João. João depois de ela sair reage com um gesto de desespero ou raiva e sai para a zona ao fundo onde está o charriot com os figurinos.

No final da cena o João vai vestir o figurino de Grúchenka (à vista do público) enquanto Susana faz um monólogo em tom bastante cómico, em que se dirige directamente ao público, chamando-lhe Aliocha, com o resumo do que aconteceu a seguir: “o paizinho recuperou o bom nome, mas logo a seguir ficou doente e em poucas semanas morreu, ela foi para Moscovo com a irmã e a tia, a outra tia, a generala, perde as duas herdeiras sobrinhas que morrem na mesma semana de varíola (contaminaram-se uma à outra, coitadinhas), ela passa a ser a protegida e a herdeira principal com um dote de oitenta mil rublos, logo ali na hora, escreve a Dmitri a dizer que vai ser sua para sempre (quer ser o seu tapete, o seu móvel), que o vai salvar dele mesmo, ficam noivos em Moscovo mas depois vêm para aqui, a nossa cidadezinha, e aqui aparece esta Grúchenka, mas ela está convencida que também vai salvar a Grúchenka, que coitadinha também está perdida, etc. etc. etc.”

Chama pela Grúchenka, sentam-se em duas cadeiras em cima da lama. A Katerina monta a câmara para gravar a cena para pôr no seu instagram (?). Fazemos a cena em improvisação com projecção simultânea no ciclorama (?). No final a Grúchenka humilha Katerina, acaba com luta na lama e a Katerina a chorar e a dizer ao público - “Aliocha por favor volte amanhãããã...”

FIM.

NOTA: A última cena foi mantida em forma de improvisação, por isso não está registada neste guião. Esta apresentação foi registada em vídeo para ser usada como material de trabalho na próxima fase de ensaios.

Tal como na primeira residência de criação para *Ivan ou a Dúvida*, também aqui mantivemos uma cena em fase de improvisação na nossa Apresentação Pública. Os motivos são semelhantes: a cena tinha substância, estrutura e pertinência que justificassem a sua apresentação a um público. Mais uma vez, convém dizer que este público sabia que vinha ver uma apresentação de processo e que o que via era apenas material em fase de experimentação, propostas para abrir estradas. Ter a possibilidade de improvisar com público a assistir é um exercício importante e interessante para os actores porque os obriga a afinar as suas armas, a apurar os seus sentidos, a exigir a si mesmos uma dose extra de energia, atenção e recursos. Isso produz acontecimentos interessantes para o trabalho que estamos a fazer, para o público naquele momento e para o actor que se desafia a si mesmo. Esta acabou por ser a cena que funcionou melhor com o público — também pela sua leitura cómica e irónica. O *travestimento* de



Apresentação da 1ª
Residência de Criação
para o espectáculo
Dmitri ou o Pecado,
Teatro Viriato, Setembro
2018. Na fotografia João
Miguel Mota.

Foto © Luís Belo



Apresentação da 1ª
Residência de Criação
para o espectáculo
Dmitri ou o Pecado,
Teatro Viriato, Setembro
2018. Na fotografia
Susana C. Gaspar.

Foto © Luís Belo

João para interpretar Grúchenka funcionou muitíssimo bem — o actor encontrou um ponto de vista, uma atitude, um motor que encaixavam perfeitamente na personagem e na situação.

No final decidimos retirar a referência às redes sociais (experimentámos fazer a cena com uma transmissão em directo para as redes sociais, onde se via a projecção da câmara do telemóvel da Susana/Katerina na tela do fundo do palco). Embora a referência fizesse sentido numa abordagem contemporânea das relações sociais e humanas, decidimos não ir por aí. Temos já suficientes ideias que nos ligam à actualidade no nosso trabalho, e simplesmente preferimos não acrescentar mais um espectáculo que usa explicitamente os mecanismos das tecnologias das redes sociais em cena (ainda que seja para os criticar) a uma lista que já é suficientemente longa.

Um último olhar

De todas as apresentações públicas dos processos de criação dos espectáculos esta foi a mais inacabada, no que concerne as componentes plásticas (cenografia, figurinos, espaço cénico, som/música). Por vários motivos: foi a que teve a menor duração (a residência para *Ivan ou a Dúvida* durou três semanas, esta apenas nove dias), a que teve menor financiamento (apenas consegui as condições de acolhimento do Teatro Viriato e as despesas de deslocação, alimentação e alojamento para os actores), e por isso, a que envolveu menos pessoas na equipa criativa. A Ana Limpinho (cenografia e figurinos) não esteve presente, o Cristóvão Cunha (desenho de luz) também não (embora tenha dado apoio à distância), e a Ana Bento (música) também não (também deu algum apoio à distância). Tive de ser eu mesma a assumir as escolhas e as decisões nessas áreas, trabalhando com o que tínhamos à disposição (os figurinos e espaço cénico foram resolvidos com aquilo que o Teatro Viriato nos disponibilizou e emprestou, e com algumas coisas pessoais, porque não havia orçamento para essa área). Portanto, plasticamente, a apresentação estava numa zona onde havia várias ideias apontadas e minimamente definidas, mas ainda não desenvolvidas completamente. É uma consequência natural das circunstâncias, perfeitamente aceitável. Apesar de tudo, conseguiu-se chegar a um resultado visualmente interessante, funcional e eficaz para as situações teatrais propostas.

O que é de assinalar nesta residência é a generosidade, entrega e eficácia do trabalho dos intérpretes. Há processos que correm mesmo bem com os actores e este foi um exemplo disso. A Susana C. Gaspar, recém-chegada ao Projecto, entrou com uma tal facilidade nas temáticas e metodologias propostas, que se tornou rapidamente numa âncora fundamental na perspectiva do trabalho dos intérpretes. Também o João Miguel estava em grande forma, propondo improvisações e cenas fortes, perturbadoras, bem pensadas e bem executadas. A dinâmica entre os dois foi óptima: cúmplice, cheia de energia, generosa, brincalhona, provocadora e sustentadora. Trabalharam bem nas propostas individuais, trabalharam bem coletivamente — foram dias abençoados! E como já referi anteriormente, o resultado de um processo vem sempre marcado pela qualidade e natureza desse processo.

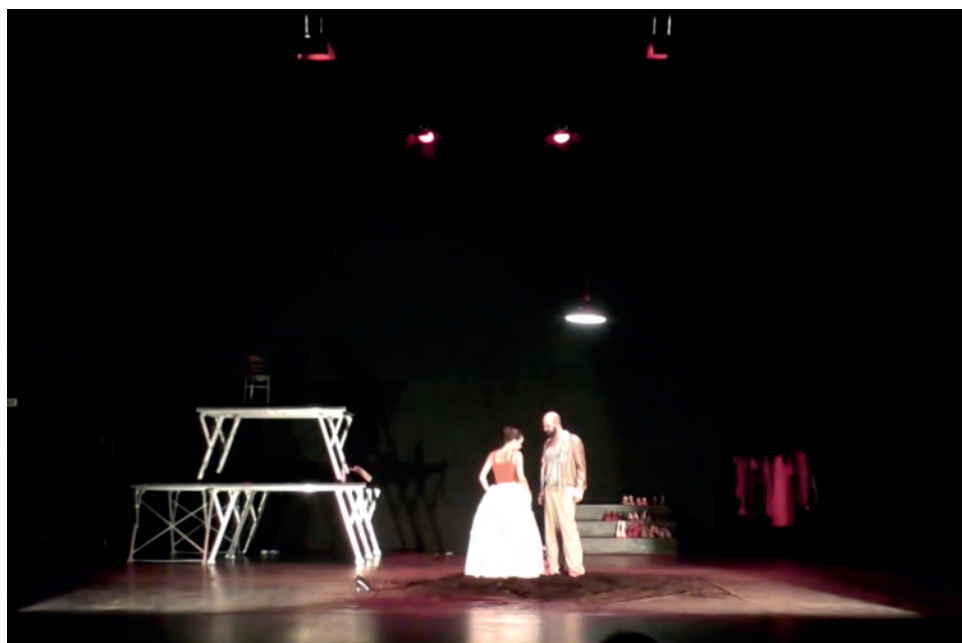
Do ponto de vista da encenação e da dramaturgia, o que experimentávamos também fluía com mais naturalidade, ousadia e eficácia. Foi um momento em que as propostas de encenação que fiz eram bem direccionadas, focadas. Permiti-me arriscar em direcções ainda mais subjectivas, afastar-me um pouco do material da obra de Dostoiévski e deixar-me guiar por intuições que se afastavam para zonas mais desconhecidas, como o apostar em cenas onde o trabalho de corpo e situações físicas desenvolvia a dramaturgia (a cena inicial da dança de *kuduro* e a cena na lama da Susana, por exemplo), ou o utilizar texto muito distante, no estilo e conteúdo, do texto de Dostoiévski, como o de Henry Miller. Também começava a ganhar mais prática e familiaridade com o processo de selecção e trabalho sobre os excertos da

obra: conseguia agora ser muito mais contida, mais concentrada, mais focada nestas escolhas. Percebe-se pelo guião deste processo que o material usado foi manobrado com mais destreza e eficácia. A passagem do tempo e a experiência começavam a produzir resultados palpáveis na prática da minha criação artística.

Foi um momento relevante a vários níveis para o Projecto Karamázov: encontrámos uma colaboradora com quem as afinidades artísticas são fortes, avançámos notoriamente na nossa abordagem à encenação e à dramaturgia, e claro, demos um passo fundamental para nos adentrarmos nas temáticas de Dmitri.

E para quem esteve nesta apresentação, estou convencida de que valeu a pena, não só pelo momento teatral mas pela conversa final sobre tantas questões ligadas aos processos de criação, e que não é muito comum podermos partilhar e discutir com os espectadores. Sou cada vez mais adepta destes encontros, desta possibilidade de nos permitirmos o tempo para trocar ideias, conversar, fazer perguntas, reflectir sobre o *fazer teatro*, com os espectadores a quem ele se destina. É mais uma erupção do nosso rizoma subterrâneo que se vai disseminando pelo território circundante.

Vídeo 5



Registo de vídeo da Apresentação Pública da Residência de Criação para *Dmitri ou o Pecado*. Setembro 2018, Teatro Viriato.

Vídeo © Teatro Viriato — Arquivo/Registo





DMITRI OU O PECADO

PROJETO KARAMÁZOV

de SÓNIA BARBOSA
a partir de *OS IRMÃOS KARAMÁZOV*,
de FIÓDOR DOSTOIÉVSKI
interpretação
JOÃO MIGUEL MOTA e SUSANA C. GASPAR

qua 21h30
40 min. aprox. | m/ 16 anos
Entrada Gratuita

A Artista Associada do Teatro Viriato, Sónia Barbosa apresenta o resultado da 1ª residência artística de criação do espetáculo *Dmitri ou o Pecado*.

Depois de mais de dois anos de trabalho no *projeto Karamázov* – pesquisa e criação teatral a partir de *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, Sónia Barbosa prepara a segunda fase do projeto, cujo foco principal de estudo é a figura de Dmitri Karamázov e a sua perspetiva no romance, à qual se deu o subtítulo de “o Pecado”.

Dmitri, o primeiro filho, passional, sensual e irascível. Aquele que abertamente anuncia o desejo de matar o pai e que disso será acusado. Frenesim, delírio, arrebatamento e passionalidade guiarão todo este processo criativo, mostrando outra faceta de Dostoiévski.

teatroviriato

estrutura
financiada por

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES
DIREÇÃO-GERAL
DO TEATRO

MINISTÉRIO DE
VISEU

Convite digital para
Apresentação da
Residência Artística de
Dmitri ou o Pecado, pela
Comunicação do Teatro
Viriato.

3.2. — Segunda parte

***Dmitri ou o Pecado* — criação e estreia do espectáculo**

No dia 7 de Maio de 2019 começámos a fase final de criação para o espectáculo *Dmitri ou o Pecado*. A estreia estava programada para dia 14 de Junho no Teatro Viriato com uma segunda apresentação no dia 15.

No intervalo que decorreu entre a primeira residência de criação, em Setembro de 2018, e esse momento, avancei no trabalho de escrita de vários materiais no âmbito do doutoramento (nomeadamente a preparação de um artigo que abordava a criação já realizada, com uma contextualização metodológica e o enfoque em particular nessa mesma residência de Setembro); preparei mais uma oficina pedagógica sobre os temas de *Dmitri*; avancei na preparação da dramaturgia e encenação; e fiz o trabalho de pré-produção e produção necessário ao desenvolvimento do projecto.

Desta vez a saga do financiamento foi um pouco menos dramática, mas ainda bastante carregada de suspense. Felizmente as condições tornaram-se menos adversas com o tempo: o Teatro Viriato deu mais um passo em frente no apoio ao projecto, que passou a co-produção com direito a financiamento parcial desde o início do planeamento das actividades (em *Ivan ou a Dúvida* o Teatro Viriato acabou por ser também co-produtor mas foi uma solução de último momento, um recurso final para não deixar cair o espectáculo, pelo qual eu estou profundamente reconhecida). Isto permitiu-nos ter uma melhor situação de base para a organização do trabalho e melhores hipóteses para encontrar outros financiamentos. Continuamos ainda dependentes de outros apoios, mas esse território também se foi tornando mais familiar com o tempo. Mais uma candidatura, desta vez para o Apoio a Espectáculos de Teatro e Dança da Fundação GDA. Também desta vez os resultados só saíram no início do processo de trabalho (suspense!) mas felizmente foram positivos para a nossa candidatura.

Todos os processos de criação são diferentes, caracterizados por circunstâncias, vicissitudes, imprevistos, acontecimentos únicos, que serão a matéria definidora desse espectáculo. Também este teve os seus altos e baixos, mas felizmente do ponto de vista da produção e financiamento, correu bastante bem — o melhor possível dentro das expectativas que tínhamos.

A equipa era constituída por mim na encenação e dramaturgia, Guilherme Gomes, Hugo Sovelas, João Miguel Mota, Sónia Teixeira e Susana C. Gaspar, na interpretação, Ana Limpinho na cenografia e figurinos, Cristóvão Cunha no desenho de luz e direcção técnica, Ana Bento na música, Nuno Rodrigues na comunicação e Luís Belo na fotografia e vídeo (e a equipa do Teatro Viriato no apoio à produção, técnica e comunicação). A Professora Anabela Mendes, cada vez mais presente no processo prático da criação, pôde dar um apoio extra na fase final de definição dramática do espectáculo.

O processo — como atravessar uma crise

Por esta altura já está bem claro o tipo de processo de criação proposto por mim neste Projecto Karamázov. Mas é preciso recordar que em cada momento de criação artística com a equipa dos actores profissionais, o elenco foi sempre sofrendo alterações. Os motivos para isto são diversos, por exemplo: condições alheias à minha vontade (já me aconteceu ter em mente determinados actores ou actrizes para uma fase do trabalho e a colaboração não ser possível por razões de agenda, ou incertezas de financiamento); descobertas e desenvolvimentos no trabalho, ao longo do processo, que me fazem ir à procura de outro tipo de características nos intérpretes; ou ainda, conhecer actores noutros contextos que me fazem ter vontade de os convidar para este projecto.

Para a escolha final deste elenco contribuíram várias destas motivações. A Susana e o João já vinham da residência de Setembro (o João vinha já desde a primeira fase), e queria mantê-los para o espectáculo (embora não tenha sido fácil para a Susana conciliar outros compromissos profissionais em Lisboa, mas fizemos ambas um grande esforço porque tínhamos muita confiança de que ia valer a pena esta colaboração). Hugo Sovelas era suposto ter estado no elenco de *Ivan ou a Dúvida* mas por motivos de saúde tinha sido substituído, embora eu continuasse a querer colaborar com ele neste projecto. Nuno Nunes também fazia parte das minhas escolhas iniciais, mas mais uma vez a sua agenda não permitiu que assim fosse. Guilherme Gomes era alguém com quem já me cruzara profissionalmente noutros projectos aqui em Viseu e com quem sentia afinidades artísticas, e que me parecia ter qualidades muito justas para o tipo de trabalho que proponho e também para a personagem de Aliocha, que eu sabia que ia fazer parte da nossa dramaturgia. Sónia Teixeira foi a escolha mais arriscada. Não a conhecia bem, tinha-a visto em cena em duas situações distintas, mas parecia-me que tinha boas qualidades (fisicamente, o tipo, a atitude, a energia) para interpretar Grúchenka. A única certeza que eu tinha em relação à distribuição das personagens era que Susana iria trabalhar sobre Katerina Ivánovna. Não sabia ainda quem iria interpretar Dmitri (ou mesmo se seria interpretado apenas por um actor), nem que outros personagens estariam na nossa dramaturgia final, para além daqueles que eram indispensáveis para a visão que tinha nessa altura: e esses eram Dmitri, Katerina, Grúchenka e Aliocha. Sendo Katerina material para a Susana, era necessário encontrar outra mulher para interpretar Grúchenka, que pudesse fazer uma boa dupla com Susana. A Sónia tinha as características certas para isso: a idade, a figura, a postura. Para além disso é de Viseu, o que simplifica bastante as questões de organização e produção. O risco com a Sónia era que eu não conhecia a sua forma de estar no trabalho (com todos os outros já tinha partilhado experiências profissionais), e também o facto de ela ser muito jovem e ter pouca experiência (era impossível saber se ela teria a maturidade suficiente para corresponder às exigências do trabalho).

Mas chegámos ao nosso número cinco. Ter cinco actores em cena é para mim um luxo. Já antes falei das possibilidades que um elenco mais numeroso permite no tipo de trabalho que eu proponho (mais *inputs* criativos — não esquecer que no nosso trabalho os actores são criadores, dinâmicas mais ricas em cena, mais possibilidades de resolução de cenas). Assim as nossas primeiras duas semanas de trabalho de experimentação foram extremamente ricas. Embora tenha havido logo no início alguns obstáculos. Ao longo de todo o processo (foram seis semanas de ensaios) tivemos de lidar com problemas de indisponibilidade dos actores, em diversos momentos, por compromissos profissionais já assumidos que tivemos de articular, ou por motivos de saúde. E esta foi uma das circunstâncias mais adversas do processo: foi mesmo complicado articular o puzzle das ausências de cada um com as necessidades do andamento do trabalho. Mas conseguiu-se, com mais ou menos stress e jogo de cintura.

Outro obstáculo imprevisto foi um problema de saúde que o actor João Miguel Mota teve logo no início do processo, e que dificultou a sua entrada no trabalho e o fragilizou bastante (não estava no seu máximo potencial). Mas penso que o obstáculo maior que surgiu ao longo do processo foi a postura no trabalho da jovem actriz Sónia Teixeira. Como já disse a escolha dela para o elenco foi a mais arriscada que já fiz ao longo do Projecto. Havia muitas incertezas e desconhecimentos de ambas as partes — ela não sabia que tipo de trabalho eu iria propor nos ensaios, eu não sabia como eram os seus hábitos de trabalho em criação. Na verdade a Sónia é uma actriz muito dotada, intensa, com uma intuição cénica e uma presença em palco acima da média. E tudo correu sobre rodas durante o período de experimentação mais livre, em que o texto aparecia apenas como suporte para as cenas, ou ponto de partida para as improvisações, e o trabalho assentava na criatividade de cada um, que tinha a liberdade de fazer propostas extremamente livres. A Sónia propôs cenas de uma originalidade, uma força e uma qualidade admiráveis. E mesmo em improvisação com os outros, nos exercícios mais dinâmicos em que a utilização do corpo era o princípio fundamental, a Sónia também correspondia ao trabalho muito positivamente. Os problemas surgiram quando se definiu o texto e era preciso torná-lo vivo, integrá-lo nas cenas, jogar com ele. Aí compreendi que a sua falta de experiência se evidenciava exactamente nessa vertente: o trabalho sobre o texto, tanto a nível técnico como a nível interpretativo, a Sónia ainda não possuía os conhecimentos e a experiência (e digamos de passagem, também, a vontade) que lhe permitissem usar o texto como um instrumento criativo de grandes potencialidades (coisa que ela fazia bastante bem com o movimento, a situação, a gestualidade, o olhar e a presença). Esta tomada de consciência (tanto da minha parte como da dela) foi dolorosa e trouxe instabilidade e desequilíbrio para o trabalho. A isto somava-se uma atitude da parte dela (penso mais uma vez por inexperiência e imaturidade) que não era a melhor para resolver as dificuldades. Foi impossível evitar alguns momentos de crise. Quando nos deparamos com uma crise na criação (que acontece muitas vezes) é preciso encontrar formas de a superar: fazem-se escolhas, tomam-se decisões. Às vezes não são as melhores porque tudo acontece sob a pressão de uma estreia que tem de acontecer, e um grupo grande de pessoas que estão envolvidas e as responsabilidades que daí vêm. Há sempre coisas que se perdem, a questão é, qual o caminho com menos perdas, para sair da crise onde nos encontramos. Neste caso o caminho passou por várias fases: diferentes modos de reforçar o trabalho nessa área específica com a actriz, conversas com ela para tentar compreender melhor o seu ponto de vista e fazê-la compreender melhor o meu, alterações em algumas cenas de modo a reduzir o texto que ela tinha a seu cargo, gestão do grupo (através de conversas com os diferentes elementos) para tentar reforçar o apoio e sustentação do grupo... Se pensei em substituí-la, sim, mas não o fiz. Não o fiz porque não me pareceu a melhor solução, pesando todos os prós e contras (que são imensos, e com certeza houve alguns que me escaparam); no final pareceu-me que a solução melhor era trabalhar na resolução do problema e não arrancar o problema pela raiz. Outros encenadores teriam agido de outra forma, seguramente. Mas é assim mesmo: cada processo é feito de acontecimentos únicos e particulares, e a forma como conseguimos lidar com eles molda a qualidade do processo e consequentemente do espectáculo. Tendo feito esta escolha, penso que chegámos ao resultado final com um desequilíbrio na sua interpretação a esse nível (vocal e de texto — porque a todos os outros níveis ela fez um bom trabalho), mas conseguimos chegar com um grupo fortalecido: os outros elementos do elenco apoiaram a Sónia, e ao mesmo tempo sustentaram o espectáculo, convocaram a sua energia e capacidade de invenção para colmatar essas falhas, investiram ainda mais, não se desinteressaram, aproximaram-se, juntaram-se e isso deu mais força ao espectáculo. A própria Sónia, embora na sua imaturidade tenha tido várias atitudes infantis, percebeu que havia um esforço de todos para não a julgar nem desistir dela, e que havia também um grande amor pelo trabalho e uma vontade de proteger aquilo que estávamos a fazer. E isso

não pode deixar de ter uma influência positiva sobre ela (neste momento específico e nesta dificuldade particular, mas estou certa, também para o seu futuro enquanto actriz e para a sua relação com a profissão e com o teatro). Cada vez mais consciente da complexidade destes acontecimentos, cada vez mais capaz de olhar para a *minha criação teatral* (minha no sentido em que participo nela) enquanto objecto exterior, com a distância, mas também a generosidade, que essa possibilidade de ver as coisas de fora nos dá, observo a alguns meses de distância esta situação, grata por termos saído dela como saímos. Com uma boa compreensão de tudo o que se passou, mas também com afecto e reconhecimento pelas pessoas que comigo a atravessaram.

Um universo novo, estranho mas muito fascinante

Já aqui disse que a definição da natureza deste espectáculo teve muito a ver com uma vontade de me aproximar de uma zona mais inconsciente, irracional, sensual, escondida, proibida.

Esta procura iniciou-se com a primeira residência em Setembro e muitas das sensações vividas e experimentadas nesse momento foram evocadas no início da nossa experimentação em conjunto. Houve muitas improvisações e exercícios propostos aos actores, semelhantes aos desse outro trabalho. Essa fase criou um grande número de imagens, situações, zonas, vindas das propostas dos intérpretes, que definitivamente contribuíram para este universo que se estava a formar.

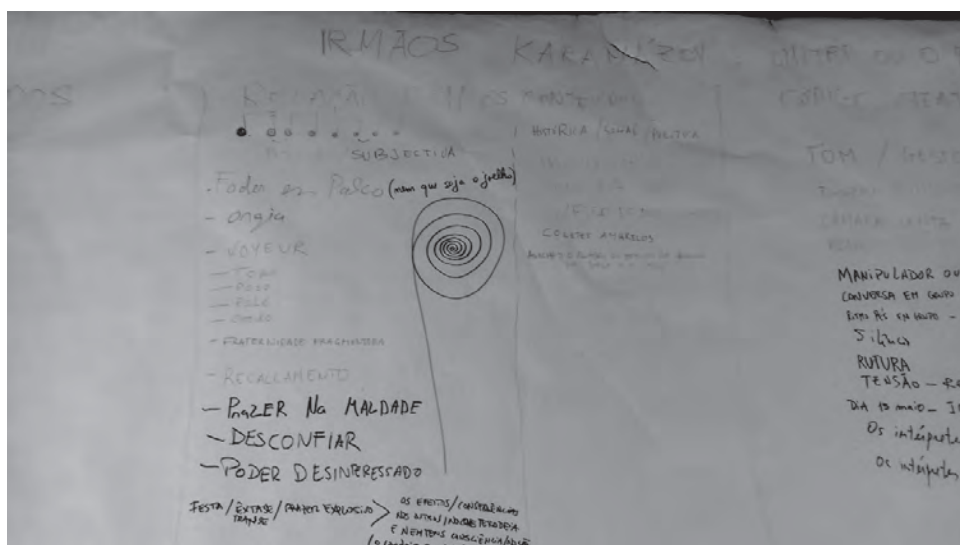
No início o trabalho pautou-se por um grande investimento no corpo: o movimento dos corpos, o contacto entre os corpos, as possibilidades de comunicação apenas através do corpo. As vontades do corpo, os desejos do corpo, os segredos do corpo. Investimos numa procura individual em que cada um mergulhou no seu próprio universo erótico, íntimo, do desejo, do escondido e proibido; e também numa dinâmica colectiva onde se procurava ultrapassar esses limites físicos e mentais normalmente impostos entre pessoas (com os actores é muito diferente em relação às pessoas comuns — nós já estamos familiarizados com outro tipo de limites bem mais amplos, mas ainda fomos mais longe nessas possibilidades). Fomos novamente buscar a ideia de dança, movimento frenético, entregar-se a uma perda de sentidos através do movimento. E trabalhámos bastante a partir da música. Uma coisa nova neste processo foi a possibilidade de termos música original, composta e interpretada pela Ana Bento. A Ana esteve presente em grande parte do processo, podendo também sugerir os ambientes e os universos através das suas propostas e improvisações musicais.

Estes dois planos de que falei — *a relação forte com o corpo e a presença de música ao vivo* — permitiram criar um ambiente que acabou por imprimir uma natureza muito particular a todo o espectáculo. Ambas as coisas nos transportam para zonas de percepção menos racionais e mais intuitivas, sensoriais, emocionais.

A par desta investidas nos mundos da sensualidade, prosseguia a nossa abordagem ao texto de Dostoiévski. Tínhamos já o núcleo inicial definido da primeira residência (*Livro terceiro. Os lascivos. Capítulos III, IV, V e X³⁴*), onde se apresenta o conflito de Dmitri, se conhece a sua relação com Katerina Ivánovna e a sua relação com Grúchenka, e onde vemos as duas juntas,

34 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. *Livro Terceiro. Os lascivos. Capítulo III — Confissão de um coração ardente. Em versos. Capítulo IV — Confissão de um coração ardente. Em anedotas. Capítulo V — Confissão de um coração ardente. "De pernas para o ar". Capítulo X — As duas juntas*. pp. 107-129/ 150-159.

e percebemos que Katerina não conseguirá de todo domar a fera Grúchenka. Voltámos a ler e a analisar em conjunto o material textual, de modo que todos pudessem ficar mais imiscuídos nestes conteúdos, enquanto desenvolvíamos o nosso esquema das três perspectivas, juntando ainda ideias e influências de outras fontes.



Esquema das três perspectivas: Conteúdos, Relação com os conteúdos, Código Teatral, desenvolvido ao longo da criação de *Dmitri ou o Pecado*.

As propostas de trabalho nesta fase inicial passavam também por improvisações acerca das situações e personagens da obra.

Se a distribuição das personagens Katerina (Susana), Grúchenka (Sónia) e Aliocha (Guilherme) já estavam definidas, o mesmo não acontecia com Dmitri, ou as outras personagens que aos poucos iam aparecendo. Não era claro para mim qual dos três homens podia assumir a personagem de Dmitri. E a própria leitura da personagem de Dmitri e dos seus conflitos continuava a levar-me para uma zona mais inconsciente, profunda, menos pessoal e mais universal. Esta é uma característica que sempre me apaixonou na obra de Dostoiévski: a possibilidade de fazer de nós leitores, Ivans, Dmitris ou Aliochas. Mas neste caso o próprio jogo teatral continuava a responder muito bem à hipótese de *todos sermos Dmitri em cena*. Notei também uma espécie de tendência para a fragmentação, o estilhaçar das cenas, em vez do confinamento do afunilamento que se tinha verificado na criação de *Ivan ou a Dúvida*. Ivan encaminhava-nos para um beco sem saída, Dmitri explodia e espalhava estilhaços por toda a parte. A divisão, a fragmentação, o contágio, a sobreposição eram elementos que começavam a moldar o nosso universo.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
Hugo Sovelas, Susana C.
Gaspar e Sónia Teixeira.

Foto © Luís Belo

Dmitri não fica quieto, Dmitri cavalga, foge, esperneia. Dmitri está sempre pronto a aparecer num acesso de raiva, numa acção impensada, num gesto impulsivo. Dmitri não tem uma visão única do mundo nem de si mesmo — tem muitas, tantas quantos os seus humores, as suas paixões, os seus impulsos. Dmitri é momento de loucura, perder os sentidos, perder o controlo, deixar de compreender o que nos rodeia. E nesse momento em que fechamos os olhos (na raiva, no desespero, no êxtase) deixamos de ver o mundo como ele é e, em vez disso, temos visões, que pairam à nossa volta, que parecem e não parecem reais. Assim começava a definir-se Dmitri no interior do processo criativo.

Esta ideia de contágio era forte: a personagem contagia os actores, os actores são apanhados pelo vírus Dmitri e vão passando o vírus de uns para os outros. Era uma lógica possível de realizar e que me apaixonava cada vez mais. A ideia de que os actores jogam com as personagens à vista do espectador, entrando e saindo, vestindo e despindo, já era um elemento do jogo que vinha de trás e que seguramente queria levar mais longe. Essa inquietação de fingir à vista de todos, esse desarmar os truques da ficção e despindo esses truques tornar ainda mais evidente o acto de entrega do actor, cada vez mais me parece o caminho para nos re-apaixonarmos pela arte do actor, pelo menos no teatro. Não é o virtuosismo do actor-personagem que cria uma figura perfeitamente credível e deixa o espectador maravilhado, mas o desmascaramento do actor-criador que, expondo os seus artifícios, nos oferece a possibilidade de participar com ele no acontecimento de descoberta e transformação em tempo real, o que me interessa neste momento. Talvez a diferença não seja clara, e as *nuances* por vezes muito subtis, mas estou certa que tem a ver com o acto de *esconder* ou *não esconder* (abrir, mostrar, expor, partilhar, convidar, aceitar).

Começou então a formar-se a possibilidade de Dmitri ser interpretado pelos três homens (e no final chegámos à conclusão que até as duas mulheres podiam interpretar Dmitri).

Escolhas dramatúrgicas — seleccionar materiais, resolver o conflito

A escolha dos conteúdos da obra pertinentes para a perspectiva de Dmitri levantou problemas diferentes da de Ivan. O principal problema era a extensão dos materiais. Para além dos capítulos do *Livro Terceiro* que já mencionámos, há três livros da obra que se centram na figura de Dmitri e no seu destino: *Livro Oitavo — Mítia*; *Livro Nono — Investigação Preliminar*; *Livro Décimo Segundo — Um Erro Judicial*.

O *Livro Oitavo* relata os dias que antecedem o crime: a obsessão de Dmitri para arranjar o dinheiro que lhe permitiria pagar a dívida a Katerina (só desse modo ele concebe a possibilidade de começar uma nova vida com Grúchenka — uma vida honesta); o crescente desespero por não ter a certeza dos sentimentos dela; o ódio pelo pai e a sua ida nocturna ao jardim da casa dele para o vigiar (e talvez mesmo matar); a ida a Mókroe, a aldeia vizinha onde ele vai atrás da Grúchenka, para a grande “noitada” na estalagem, para festejar, beber, comer, dançar, esbanjar todo o seu dinheiro, olhar pela última vez a sua amada, e matar-se ao amanhecer; o aparecimento do rival (o primeiro amor de Grúchenka), que é rapidamente posto de lado (é uma fraude, “um velho ridículo de chinó na cabeça”); finalmente a confissão de amor de Grúchenka por ele, a entrega um ao outro, que culmina com o aparecimento do procurador-adjunto para prender Dmitri pelo assassinato do seu pai.

O *Livro Nono* relata o momento em que se fica a saber na cidade que Fiódor Pávlovitch foi assassinado, as suspeitas sobre Dmitri, a prisão dele e toda a noite do interrogatório preliminar realizado ainda na estalagem de Mókroe. Durante o interrogatório ele começa a aperceber-se de que todas as provas apontam para ele, e essa situação humilhante vai-o abatendo, privando-o da sua dignidade; no final ele compreende que será vítima de uma injustiça que dificilmente conseguirá combater, mas isso significa, ao mesmo tempo, a possibilidade de se redimir por todos os seus pecados e recomeçar a viver e a acreditar na vida.

O *Livro Décimo Segundo* relata todo o julgamento de Dmitri, com descrições pormenorizadas, intervenções das testemunhas, alegações dos advogados de defesa e de acusação e finalmente o veredicto — Dmitri é considerado culpado e condenado a vinte anos de prisão na Sibéria.

E ainda há o *Epílogo*, onde vemos Dmitri na prisão, à espera de ser deportado, e conhecemos os planos de Aliocha e Katerina para o ajudar a fugir, e vemos o último encontro entre Dmitri, Katerina e Grúchenka, com Aliocha sempre como testemunha.

Era necessário fazer escolhas drásticas. Era importante clarificar o tema principal que seria o motor do espectáculo — a luta interior entre um lado mais irracional e inconsciente (selvagem, animalesco, sensual, descontrolado, passional) e um outro lado consciente, racional e espiritual (que aspira à elevação do ser humano, ao sublime, à comunhão com os outros e a natureza), e as possíveis consequências em ambos os casos (quer vença a primeira força, quer vença a segunda). A partir daí seleccionar o que nos fosse mais apropriado no contexto do espectáculo.

As questões iniciais eram lançadas no *Livro Terceiro*: as duas histórias de amor, a indecisão entre as duas mulheres, a intromissão do pai que também se apaixona por Grúchenka, as dívidas de Dmitri, o desespero por não saber os verdadeiros sentimentos de Grúchenka.

Depois decidimos focar-nos na perdição de Dmitri — o *Livro Oitavo*. Era esse o foco que nos interessava explorar como modo de resolução do seu conflito: o vórtice alucinado e louco que o leva até à noite na estalagem, e todas as suas tonalidades e *nuances*, a comicidade da procura desenfreada pelos três mil rublos, a humilhação, a raiva e o desespero que cada

tentativa falhada lhe provoca, o momento de perda de controlo à noite no jardim da casa do pai, e o delírio seguinte para acabar em grande na estalagem. E depois o inesperado desenlace feliz com Grúchenka, logo contrastado pela desgraça da acusação fatal.

Entrar no universo do julgamento de Dmitri obrigaria a abrir muitas outras temáticas que pressupunham um desfecho coerente, e isso pareceu-nos demasiado material para incluir no espectáculo. Também porque a zona temática com a entrada do julgamento e dos procedimentos judiciais pedia um contexto de crítica social e contextualização histórica, que não encaixava no universo e nos temas que tínhamos escolhido desenvolver.

Usando esta zona do *delírio de Dmitri* era possível aprofundar a visão de um universo subconsciente, irracional, feito de pulsões, desejos e sombras que vinha ganhando corpo e sentido no nosso trabalho.

Para além destes materiais mencionados, havia um momento no romance que eu queria incluir neste universo de Dmitri: o *Capítulo III do Livro Sétimo*, intitulado *Uma cebola*³⁵. Nesse capítulo Dostoiévski faz um mergulho na personagem de Grúchenka, dando-nos a conhecer o seu passado, a sua história, as suas motivações, os seus desejos, aquilo que a atormenta, as suas dores, as suas esperanças. É provavelmente a personagem feminina em que Dostoiévski vai mais fundo nessa exploração do seu mundo interior. E este espectáculo é sem dúvida o espectáculo *do feminino* na minha trilogia *karamazoviana*: pelo universo criado, pelos ambientes explorados, pela pulsão que se sente — o desejo parece ter uma natureza bastante feminina. É neste espectáculo que fazemos emergir a força de personagens como Katerina e Grúchenka (o seu poder de sedução, a sua beleza, a sua contradição, o seu mistério). Era bem claro para mim que as mulheres iam ser fundamentais nesta perspectiva. Não é por acaso que incluo a cena “As duas juntas” — o encontro entre as duas em casa de Katerina Ivánovna. O capítulo “Uma cebola” ia-nos permitir inserir o ponto de vista de Grúchenka com maior evidência nesta equação, e isso interessava-me muito. Para além disso contém a narração de uma fábula popular maravilhosa que eu queria contar em cena.

Estava feita a selecção dos materiais, mas ainda não era claro como se contariam as cenas, nem que texto chegaria ao guião final. À medida que se escolhiam estas zonas no romance, fazíamos o trabalho de abordagem e experimentação: leituras, análise e propostas de improvisações, cenas e situações. Por esta altura produzimos um material de registo que ordenava esta estrutura, com referências ao conteúdo, mas também aos materiais que tinham sido produzidos em improvisação (que aglomeravam propostas do âmbito “Relação com os conteúdos” e também do âmbito “Código teatral”). Foi um documento fundamental para chegarmos ao guião final, porque já havia uma ideia *de cena* para cada uma dessas zonas investigadas.

A seguir a transcrição desse documento. Cada título representa uma cena. O primeiro conjunto de itens de cada cena contém os temas mais relevantes do romance para essa cena. O segundo conjunto de itens (em *italico*) contém as imagens, situações e descobertas feitas em improvisação e trabalho de cena.

35 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 347-362.

1 DEGRADAÇÃO

- Sussuro
- Braços agitados
- Em cima do muro no casebre no jardim
- Verme
- Dmitri conversa com Aliocha
- Pepitas na lama; velas; becos
- Batalha entre Deus e o Diabo
- Bebedeira espiritual
- Eu sou um Karamázov; queda; abismo; insetos; sensualidade; sodoma / madonna
- Henry Miller
- Eu amo a natureza
- Versos: glória ao sublime no mundo/ glória ao sublime em mim
- Os degraus da vergonha; o êxtase
- Enigmas - o homem é demasiado vasto
- Hugo esfrega-se na parede e olha para o público
- Susana com manto vermelho; debaixo do manto
 - Babel dos sons
- Guilherme - pornografia/erotismo intelectual; contemplação da natureza - contraste música
 - O terror de Micha
- Transgressão: João espreita pelo buraco da fechadura/ cuspir - janela (ideia de morte)
- Sónia - citação de sodomia - mulher de Lot - painéis - luzes - pernas / despir
- Improvisação caótica com música - Ana Bento
 - Sobreposição de corpos / de objetos
- Dinheiro na boca / mulheres com sobretudos (Ulisses) - espelho
 - Boca no microfone

2 ILUMINAÇÃO KATIA / DMITRI

- Picada da aranha - tarântula
- Orgulho
- Teasing - provocação #flirt
- Testa a esquentar no vidro gelado
- Fio que separa o amor do ódio
- Inteligente e culta; competição
- Desafio
- "Manda vir"
- Humilhação
- Sacrifício
- Relações familiares K. - Pai
- Espada
- Pacto: entre Deus e o Diabo; nó cego (não desata)
- Nobreza
- Corrupção; suborno - corromper a alma
- Manipulação: usar as fragilidades do outro
- Vénias
- Improvisação Guilherme/ Susana: transferência bancária; grito mudo; silêncio; agonia; derrete na janela; insinua despir-se/ nega; a violência contida; vontade de partir tudo; a mobília
- João/ Susana (residência Setembro) - 3 versões do mesmo momento (atira sapatos; salta-lhe em cima; vénia - piano - filme)

3 FEBRE NOTURNA GRÚCHENKA / DMITRI

- Fui para lhe bater
- Peste/ infeção/ doença
- Cobra; aranha
- Tempestade
- Beijar o pézinho - dedo mínimo do pé esquerdo
- Entrou um falcão, saiu depenado
- Caso com ela/ ou sou amante/ ou sou porteiro e engraxo as botas aos amantes dela
- A santa - veneração
 - A toca no altar
- Pietá em pé (mulher nos braços)
 - Cebra cega/ olhos vendados
- Jogo perigoso - luta (tango/ capoeira/ tai-chi)
 - Abraço/ despedida - desequilíbrio
- Aranha volta para o ninho e cobra volta para a toca

4 BOMBONS KATIA / GRÚCHENKA

- Cumplicidade feminina falsa
- As meninas comem bombons e bebem chocolate quente
- Rumor de saias - passos rápidos de mulheres
- Katia compara-se a Deus
- Katia tem um plano para salvar Dmitri e Grúchenka
- Beijinhos nas mãos e no lábio inferior
- Katia expõe tudo a Aliocha - "Eu sei tudo"
- Cumprimentos/ Saudações/ Vénias
- Aliocha vê Katerina Ivanovna com outros olhos
- Elogios mútuos
- O passado de Grúchenka - "nós sofremos"
- O rubor de Aliocha
- Grúchenka humilha e rebaixa Katia
- Katia insulta Grúchenka e tenta bater-lhe
- Aliocha segura Katia e manda Grúchenka embora
- Espasmos
- Grúchenka sai a rir e convida Aliocha a sair com ela
- Tentativa de improvisação naturalista com sofás
- As duas à janela a ver chegar Aliocha (o antes)
 - Imagem do reposteiro vermelho
- Grúchenka tenta dar ordens, Katia diz: "Aqui você não dá ordens"
 - Grúchenka bebe pelas 4 canecas
- Hugo faz de criada e de tia; a tia passa
- A tia e Grúchenka escondidas atrás do reposteiro
- Grúchenka e Katia enroladas no sofá
 - Guilherme à nora: "o que faço?"
 - Braços doridos da Susana

5 CEBOLA

- Grúchenka ataviada espera
- Rakitin traz o presente prometido - Aliocha
- Grúchenka salta para o colo de Aliocha e fala...
- Grúchenka dá dinheiro/ pagamento da promessa a Rakitin
- Aliocha de luto
- Abre-se o champanhe
- Rakitin discute com Aliocha
- Grúchenka recebe carta do polaco e sai
- Aliocha vê na Grúchenka uma irmã: comoção de Grúchenka
- História da cebola
- Duas vezes: repetição
- Rakitin susurra/ ofende ao ouvido de Grúchenka
 - Susana faz duplo de Sónia
 - Susana - garrafa - bocas abertas
 - Percussão nos canecos
 - Guilherme pergunta porquê
 - Linhas no espaço (Nuno Nunes)
- Cebola - uma velha porca na cozinha; duas miúdas picam-se
 - Guilherme levanta Grúchenka
 - Grúchenka chora
- Improvisação Sónia: Grúchenka = velha da cebola; Meredith Monk; tules; sapatos; corpo; chávena sem chá

6 TRÊS MIL RUBLOS

- Dmitri vai a Samsonov
- Vai: Liagavi/ Kocklakova - minas de ouro *
- Dinheiro
- Expectativa gorada
- Desespero
- Cavalgada
- Urgência
- Gás tóxico
- Mítia chora como uma criança
- Personagens trocadas: Kocklakova - velho - Kocklakova (com chávena de chá)
- Hugo desfalece em cena - falha o nome
 - Cenas misturam-se: mesmo espaço
- Bêbeda diz que sim (venda) e depois diz que não
- Kocklakova - psicanalista - sadomaso - freudiana
 - interrogatório
- Guilherme passa-se e atira cadeira; partir cadeira
- Improvisação do João sobre a Kocklakova: minas de ouro - esquema em pirâmide (vendedor)

7 NA ESCURIDÃO

- Pilão de cobre
- Dmitri no jardim/ caminhada furtiva/ lobo
- Velho/ janela/ biombos
- “Grúchenka, és tu?”
- Sinais
- Raiva/ ódio/ repulsa de Dmitri
- Ansiedade/ espera do velho
- Blackout
- Dmitri na escuridão
- Grigóri leva com o pilão
- Dmitri ensanguentado
- Parricida
- *Improvisação de Hugo: sobreposição de planos - profundidade; o que não se vê; velho mija; vermelho/ verde; luz e som (ruídos) - tempos cômicos; atitude do velho; forma da espera incógnita; velho passa*
 - *Que pai matamos?*

8 CHICOTE NO DA ESQUERDA, ANDREI

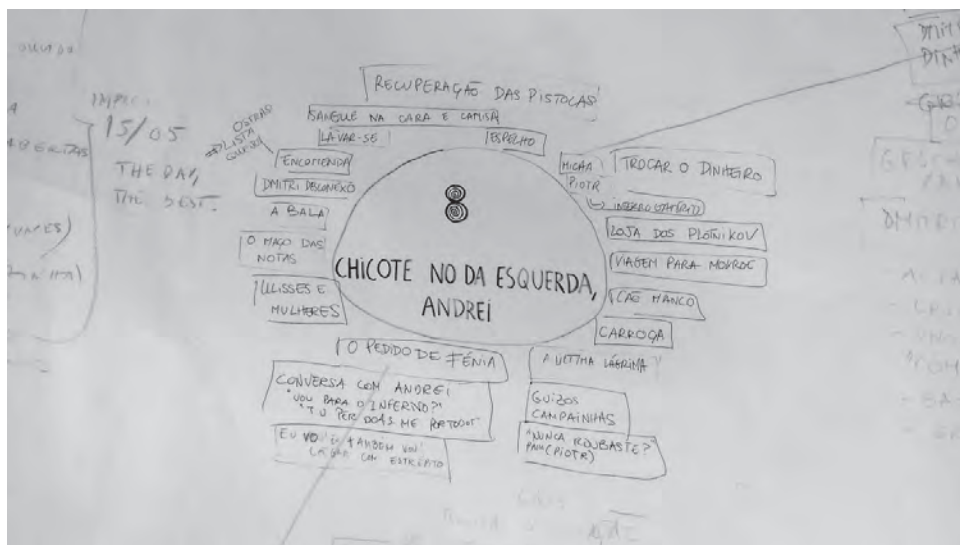
- Recuperação das pistolas
- Sangue na camisa e na cara; lavar-se; espelho
- Micha, Piotr: interrogatório
- Encomenda
- Dmitri desconexo
- A bala
- O maço de notas
- Trocar o dinheiro
- Loja dos Plotnikov - ostras; cão manco; lista de compras
- Ulisses
- Viagem para Mókroe
- Carroça
- O pedido de Fénia
- Última lágrima
- Conversa com o Andrei: “Vou para o inferno?”; “Tu perdoas-me por todos?”
- Guizos; campainhas
- Para Piotr: “Nunca roubaste?”
- “Eu vou, eu também vou chegar com estrépito”
- Caos
 - Música - utilização de instrumentos
- Micha imóvel - cena “principal” escondida
 - Ciganada - música
 - Lista das compras do Hugo (microfone)
- Descrição da pandega em Mokroe (Guilherme)
 - Interrogatório Piotr para Mítia
 - Sedução das mulheres
 - Dinheiro: percurso
 - Fénia a sussurrar para matar
- Três fénias: imagem/ espelho reflete/ silhueta
 - Susana faz de cavalo
- Mulheres recusam acusações de sobretudo

9 DELÍRIO

- Polacos trancados (humilhação dos polacos)
- Champanhe
- Miúdas a cantar no quarto ao lado
- As ursos
- Versos porcos
- A dança do velho Maksímov
- Trífon a controlar Dmitri
- Kalgánov entediado
- Dmitri distribui dinheiro e beijos
- Grúchenka quer - não quer
- Tudo bêbedo
- Dmitri e Grúchenka enfeitizados
- Grúcha chora
- Grúcha e Mítia na cama
- Dmitri é preso
- Improvisação: Boudoir para espectador único
 - Visível/ invisível
 - O que se vê e o que se ouve
 - Ouvir partes
 - Planos sobrepostos
- Passagens próximas e fugazes no público
 - Várias personagens
 - Pernas de trás do painel
- Dança do velho; dança das gajas
 - Músicas: gravada/ tocada
 - Ambiente decadente
 - Luzes acendem e apagam
- Cenas íntimas - primeiro plano (Mítia/Grúcha; Grúcha/Kalgánov)
 - As caras aparecem
 - Grúchenka ri - prostração
 - Dmitri vai "com-pre-en-do"
 - Bate a porta
 - Grúcha no chão

10 DESFECHO

... não temos ainda

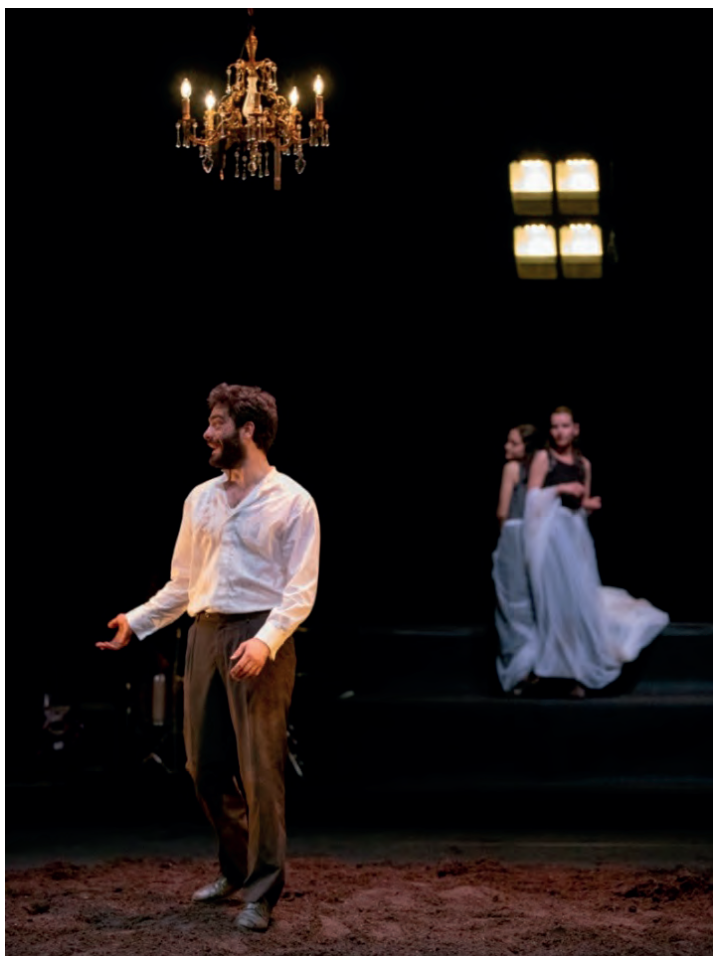


O espaço cénico

Na conversa com os espectadores que assistiram à apresentação da residência de criação de Setembro de 2018, Paula Garcia perguntou-me se, pelo facto de se tratar de uma trilogia, eu estava a pensar em elementos comuns que iriam estar presentes nos três espectáculos (ela referia-se em particular ao espaço cénico e aos elementos visuais usados, adereços, figurinos, etc.). E eu respondi-lhe que, embora metodologicamente e conceptualmente, as relações fossem evidentes entre os três processos de criação, não havia uma preocupação *a priori* de condicionarmos as nossas ideias para criarmos uma espécie de *casamento forçado* entre as estéticas visuais dos três espectáculos. O que eu pretendia dizer era que cada processo devia ter a possibilidade e a liberdade de nascer de um espaço vazio. E que não nos devíamos condicionar (negativamente, ou seja, tirando-nos possibilidades) por aquilo que tinha sido o processo anterior. Na verdade, e cada vez tenho mais consciência disso à medida que reflecto e relaciono estes processos com outros pensamentos, essa relação é inevitável. E a pergunta da Paula Garcia faz muito sentido porque nos alerta para essa ideia de coerência e estrutura de pensamento (algo que um projecto desta dimensão não pode dispensar). Mas a resposta de querer manter uma possibilidade de espaço vazio ou tábua rasa antes de cada criação, é também uma necessidade que nasce dessa mesma coerência e estrutura de pensamento. Permitir-mo-nos questionar de novo aquilo por onde já passámos, e questionar autenticamente estes novos conteúdos que abordamos, é o pressuposto que nos tem guiado no trabalho. De modo a procurar na prática da criação as respostas e não numa preparação anterior de cariz mais racionalizante. O trabalho deve ser preparado o melhor possível (racionalmente, teoricamente, através de estudo, pesquisa, pensamento), para que as respostas mais justas possam depois ser encontradas na prática teatral.

Quando chegámos a esta fase final da criação aquilo que trazíamos como possibilidades já experimentadas na residência de Setembro, no que diz respeito ao espaço cénico, era a ideia da terra/lama no chão e a ideia de trabalharmos em níveis de altura diferentes.

A Ana Limpinho, uma cenógrafa que trabalha numa relação de grande presença nos ensaios, alimentando-se literalmente daquilo que acontece na criação com os actores, passou também as primeiras duas semanas de experimentação a observar, a imaginar e a construir hipóteses. Começámos a discutir ideias concretas de espaço durante a segunda semana. A terra parecia-lhe um elemento estrutural forte e justo para criar todo o universo, mas avisou-me logo que nos ia causar muitas dificuldades práticas e técnicas (o que de facto se verificou — foi extremamente complicado realizar essa ideia). E em relação à utilização de níveis de altura diferentes, a Ana pegou num conceito muito simples mas que provocou imediatamente uma série de reacções em cadeia que faziam todo o sentido: porque não partir do dispositivo criado para *Ivan ou a Dúvida* (ponto de vista dos espectadores invertido — público no fundo do palco em cima de uma bancada) e invertê-lo? O público passa para a plateia convencional do teatro, mas essa bancada construída no palco do Teatro Viriato mantém-se lá e é usada como estrutura cenográfica que permite a criação do tal nível mais elevado para os actores jogarem. A Ana Limpinho como cenógrafa experiente, a imaginar já as futuras montagens e desmontagens, a prever a possibilidade de um dia fazermos os três espectáculos seguidos no mesmo espaço, propunha uma ideia que era ao mesmo tempo pragmática, fazia sentido conceptualmente e conseguia incorporar a experimentação e o trabalho feito com os actores. E se, até esse momento, a preocupação com *encaixar* a estética visual de *Ivan ou a Dúvida* neste segundo espectáculo não tinha significado razão para definir o espaço (ou qualquer outro elemento estético), agora esta solução surgia como a consequência natural e coerente das necessidades específicas desta criação, que também conseguia articular-se de modo pragmático e eficaz com a proposta anterior.



Fotografias de cena de *Dmitri ou o Pecado* (em cima) e *Ivan ou a Dúvida* (em baixo). Os espectadores em *Ivan* estão sentados no sítio onde se encontram as duas actrizes em *Dmitri*.

Foto © Luís Belo



O elemento terra

Se tivesse de decidir neste espectáculo qual o elemento mais determinante (depois do texto), talvez me decidisse pela terra no chão. Felizmente esta é apenas uma reflexão teórica no reino das hipóteses, porque já percebemos que a definição de uma hierarquia ou significado fechado é apenas uma perspectiva, ou um *frame*, ou uma erupção do nosso labirinto rizomático.

Mas façamos o exercício. A terra surge desta ideia primordial na interpretação dos conteúdos relativos a Dmitri que nos leva para o inconsciente, para a zona dos instintos e dos impulsos, para um lado mais animalesco, natural, menos domesticado, menos racional. Algo que vem do fundo, algo escondido. Mas também algo onde nos enterramos, que nos suja, que nos cobre, que nos entra nas unhas, que nos estraga a roupa, que nos deforma as feições. E ainda algo que nos recorda os ciclos da vida: semear, regar, ver crescer, colher. A fertilidade, a fecundação, o feminino. E tendo em conta a forma circular da nossa zona de terra, podemos ainda fazer a associação com a arena (de jogo, de luta, de representação): o terreiro da capoeira, o círculo dos rituais xamânicos, o largo da aldeia, a *orquestra* do teatro grego.

Realizar num palco um dispositivo cénico com a quantidade de terra suficiente para criar estas sugestões, é obra. Foi necessário comprar duas toneladas de terra (que não é o mais complicado, porque não é muito cara), e depois transportá-la, encontrar um local especial para ensaiar com ela porque não era possível fazê-lo na sala onde estávamos a trabalhar, negociar arduamente com a equipa técnica e de produção do Teatro para que nos autorizasse a utilizá-la no palco (salvaguardando todas as condições de segurança e da preservação dos materiais e infra-estruturas), armazená-la entre espectáculos, carregá-la e descarregá-la do camião, fazer montagem e desmontagem dela em cena. E depois arranjar um sistema hidráulico que permitisse regá-la durante os ensaios, antes e depois dos espectáculos, para não criar demasiado pó... Enfim, uma tarefa bem difícil.

Para tomarmos a decisão de a mantermos, quando todos os obstáculos começaram a surgir, foi preciso estarmos convencidos de que esse elemento faria realmente uma diferença enorme. Penso que tomámos a decisão certa, apesar das dificuldades. A terra não só trouxe para o espectáculo todas aquelas camadas e leituras que referi acima, do ponto de vista dos espectadores, como também trouxe aos actores tantas possibilidades de jogo novas (a acrescentar a todas as que já lá estavam mesmo sem a terra). A terra tem um cheiro, a terra está molhada e suja, entra na roupa, tem uma textura e densidade, podemos enterrar os pés nela, podemos usá-la para esfregar na cara — na nossa ou na de outro actor, podemos mergulhar nela. Sinto que essa exploração concreta do elemento trouxe ainda mais força ao jogo teatral dos actores e que essa exploração ainda tem muito para dar (fizemos poucas apresentações, e em cada uma se descobria mais qualquer coisa nessa relação com a terra, por isso se continuarmos a fazer o espectáculo tenho a certeza que chegaremos ainda mais longe). Ao mesmo tempo a terra é um desafio enorme para os actores: pode entrar nos olhos e na boca, obriga a movimentar-se de modo diferente, pode-se cair mais facilmente, exige uma manipulação dos adereços diferente (as cadeiras que usámos em cima da terra, por exemplo, às vezes ficavam tortas e desequilibradas e os actores tinham de resolver isso em cena). Mas a sua presença, a sua natureza, aquilo que a terra é concretamente, não se pode substituir por outra coisa. E por isso este elemento, em conjunto com a presença da música tocada ao vivo, e com o trabalho sobre o corpo e o movimento dos actores, foram responsáveis em grande medida pelo universo que se sentia em cena.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado,
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia João
Miguel Mota, Sónia
Teixeira, Susana C.
Gaspar, Hugo Sovelas e
Guilherme Gomes.

Foto © Luís Belo

As personagens no texto — como se definem em cena?

Como disse anteriormente em relação às personagens, foi decidido que Aliocha, Katerina e Grúchenka fossem interpretados por Guilherme, Susana e Sónia, respectivamente. Para Dmitri desenvolvemos um código que permitia fazer a personagem passar de um actor para outro. A dramaturgia incorporou ainda mais algumas personagens que foi necessário interpretar dentro de uma lógica coerente, que permitia ao espectador acompanhar estas passagens.

Para começar, os actores estavam todos em jogo sempre, visíveis para o espectador em todos os momentos. Percebia-se uma zona específica de acção — a terra — onde aconteciam a maior parte das cenas. E uma segunda mais afastada do público e num nível de altura superior, onde também se jogava uma cena. Os actores quando não estavam directamente envolvidos numa cena observavam, muito próximos, sentados numa cadeira, por exemplo, à volta da arena. A música estava também perfeitamente visível, com os seus instrumentos, entre a terra e o plano mais elevado ao fundo. Os adereços e figurinos que eram usados em cena estavam colocados de forma visível em cabides ou numas grandes caixas de madeira incorporadas no espaço cénico. Os actores trocavam de roupa e pegavam nos adereços à vista do público. Toda esta exposição do dispositivo, esta presença constante dos actores no jogo (tanto a interpretar personagens de Dostoiévski, como a interpretar outras acções ou pontos de vista que se acrescentavam a essas personagens), foi pensada para que o espectador pudesse entender o espectáculo não como uma ficção fechada e realista, mas antes como um jogo em que os intérpretes se vão transformando e tomando as rédeas dos acontecimentos, para permitir não a narrativa de uma história mas uma viagem (bem mais complexa que leva o espectador para diferentes níveis de entendimento, de fruição e de percepção).

Para que cada personagem fosse trabalhada como tal, havia códigos de figurinos que era preciso entender e integrar: Dmitri era representado pela camisa branca (no início João e Hugo estão vestidos com a camisa branca e trocam de lugar entre si para fazerem a primeira passagem de testemunho; mais à frente também Guilherme vai ser obrigado pelos outros dois homens a despir a camisa cinzenta de Aliocha para vestir uma branca e entrar na pela



Fotografias de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Em cima, Dmitri e
senhora Khoklakhova.
Ao centro, o velho
Samsonóv. Em baixo,
Dmitri e o bêbado
Liagávi. Nas fotografias
Sónia Teixeira,
Guilherme Gomes,
Susana C. Gaspar e
Hugo Sovelas.

Foto © Luís Belo



de Dmitri); Katerina é identificada pela saia comprida de tule branco; Grúchenka pela saia comprida de tule azul; Rakitin pela camisa vermelha; Piotr Illich pelo casaco militar; Fénia pelo lenço na cabeça; Andrei pelo sobretudo e o gorro; Maksimóv pela camisa bege, colete e bengala — sinais exteriores que, juntamente com o texto e a situação teatral, nos permitiam acompanhar melhor a narrativa. Dentro do momento de delírio e loucura de Dmitri, quando ele procura freneticamente arranjar os três mil rublos que lhe faltam para pagar a dívida a Katerina e começar uma vida nova com Grúchenka, temos os três homens a interpretar simultaneamente Dmitri, usando o ritmo corporal (acompanhado pela bateria ao vivo) para reforçar essa ideia de cavalgada e da busca frenética; e as duas mulheres a interpretar as três personagens a quem Dmitri vai pedir o dinheiro, num jogo de *personagem-composta-por-duas-pessoas*: o velho Samsonóv é interpretado pelas duas dentro do mesmo sobretudo, com duas cabeças, quatro mãos e quatro pernas; o bêbado Liagávi é interpretado pelas duas em situações de contacto (uma em cima da outra) ou em espelho; e a senhora Khoklakhova é interpretada numa simetria, onde um novo elemento de figurino (saías brancas de tule que se encontram ligadas entre si criando uma espécie de cauda branca muito comprida), identifica esse jogo. É provavelmente nesta zona do espectáculo que se sente de modo mais visível e concreto, a ideia da invasão do inconsciente, do mundo dos sonhos, das visões nocturnas, de quando perdemos o controlo sobre nós próprios e sobre as nossas acções. Criamos um mundo grotesco e irreal e fazêmo-lo usando o jogo teatral (a improvisação, o trabalho corporal, os exercícios de contacto entre os actores). Penso que em relação a *Ivan* ou a *Dúvida* fomos bem mais longe nesta ideia de subverter e questionar as regras estabelecidas sobre o que é a personagem e a relação com ela. Mas fizemo-lo numa relação de lógica e coerência com o que as temáticas do texto nos sugeriram e não apenas para *criar um efeito*.

Sobre *Dmitri* ou o Pecado — texto da folha de sala

Embora o estilo, o ambiente e as propostas cénicas em *Dmitri* ou o Pecado pareçam muito mais ousados, conceptuais, ambivalentes e experimentais do que em *Ivan* ou a *Dúvida*, é importante referir que essa natureza não foi forçada e artificialmente imposta do exterior, mas sim descoberta e desenvolvida a partir do interior e das necessidades e desafios que os próprios temas e o trabalho sobre eles nos lançavam. A propósito desta natureza escrevi para a folha de sala do espectáculo:

Chegou o momento de levar Dmitri à cena. Continuamos o trabalho de pesquisa do Projecto Karamázov nas várias frentes: o percurso pedagógico, o doutoramento e a criação artística. Na criação artística fizemos a abordagem à perspectiva de Dmitri seguindo as mesmas intuições que nos aproximaram de Ivan: resumir o percurso de Dmitri ao longo da obra, escolher os principais momentos da sua história, procurar o nosso ponto de vista em relação a ele. Vamos contar a sua história, sim, mas não somos completamente fiéis ou exaustivos em relação à narrativa de Dostoiévski. Interessa-nos a operação de encontrar um ponto de vista subjectivo sobre estes temas — é a partir daí que se cria o universo do espectáculo. E esse ponto de vista surge da nossa relação com os temas fundamentais da personagem de Dmitri: o desejo, a passionalidade, a sensualidade, a perda de controlo, a violência, a crueldade, a animalidade. Todos podemos ser Dmitri. Dmitri contagia-nos.

“Caiu a tempestade, atingiu-me a peste e estou infectado até agora.”

Esta infecção que se espalha, leva-nos para um mundo bem menos racional do que aquele que Ivan nos tinha proposto. E por isso, neste espectáculo, tudo é invadido pela ideia do subconsciente — daquilo que não se compreende completamente, daquilo que nos surge muitas vezes em sonhos

através de imagens que não conseguimos sequer explicar. A sobreposição de significados, as diversas possibilidades de leitura, a ideia de planos que se sobrepõem em profundidade são alguns dos elementos que nos permitiram transformar a ideia de subconsciente em matéria teatral. O próprio trabalho de pesquisa e criação com os intérpretes partiu deste género de propostas. A dramaturgia que surgiu deste trabalho de investigação chega-nos cheia de imagens, cenas sem texto, jogos corporais e musicais, planos e situações em sobreposição. Temos lá o texto de Dostoiévski (e é todo ele de Dostoiévski!), mas posto em cena através desta forma muito subjectiva de olhar.

É realmente um mundo mais frenético, mais grotesco, mais selvagem, mais estridente, mais inexplicável, o que nos surge do “espectro dmitriano”. Permitiu-nos trabalhar numa zona híbrida, misturando diferentes códigos teatrais, e arriscando uma dilatação de ambientes bem mais ousada do que aquela que percorremos na criação de *Ivan ou a Dúvida*. Mas, também desta vez, a natureza do espectáculo nasce da tentativa de mergulho e pensamento profundos sobre a obra de Dostoiévski. Uma fonte de inspiração que se tem mostrado inesgotável. Até agora.

Análise do guião final do espectáculo

A seguir apresentamos o guião do espectáculo com alguns comentários, de modo a clarificar e compreender a concretização específica das ideias até aqui expostas.

DMITRI OU O PECADO

De Sónia Barbosa
A partir de F. Dostoiévski
10 Junho 2019

O espaço cénico
Teatro Viriato
Utilização convencional de palco (público na plateia).

Reflexões sobre a concepção do espaço cénico: enquanto em Ivan o conceito de espaço cénico se formou e fortaleceu à volta de uma ideia de centralidade do espectador em relação à cena — o espectador está dentro da cena, e as coisas acontecem à sua volta, como se ele próprio estivesse a viver o conflito de Ivan; em Dmitri a ideia que se tem vindo a materializar no que diz respeito ao espaço cénico é a de sobreposição de planos, uma ideia de perspectiva onde as coisas podem saltar de um primeiro plano quase ameaçador para um plano longínquo quase inacessível e pouco distinguível. Isto tem a ver com a ideia de cavalgada, de ponto de fuga, de recusa de centralidade: Dmitri recusa-se a ficar no mesmo sítio, prefere enfrentar os seus problemas em fuga, em modo de “catterpillar” — leva tudo à frente! (é engraçado que na cenografia de Ivan havia alguns objectos que simbolizavam as várias personagens e para o Dmitri a Limpinho escolheu uma escavadora de brincar). Isto também nos ajuda a conceber a encenação a partir da ideia de sobreposição de planos,

Em relação a esta descrição inicial, há a acrescentar uma reflexão sobre a projecção de slides. É um outro elemento que transita de *Ivan ou a Dúvida* para *Dmitri ou o Pecado*. Tal como em Ivan essas projecções são usadas para começar a construir este universo, este ambiente. Embora aqui, dada a profusão de elementos que já estão em cena e em acção no início do espectáculo, este elemento terá menos peso no todo. Acrescenta uma camada, e evoca este universo tríplico de que Dmitri faz parte. Outro elemento cenográfico vindo de Ivan é o manto vermelho de veludo, que estava associado às personagens do Grande Inquisidor e do Diabo e que logo nesta primeira cena vai ser utilizado pelas mulheres nos seus jogos sensuais na terra, e durante todo o espectáculo em diferentes situações.

onde várias coisas são convocadas: os conteúdos, a relação com os conteúdos, os planos subjectivos dos criadores, o mundo à nossa volta, as diferentes linguagens e códigos teatrais, a associação a outros materiais de inspiração.

Parte-se então das seguintes ideias espaciais/cenográficas:

A arena de terra/lama

A utilização da bancada que se usava para o público em Ivan, mas desta vez como parte do cenário

A inversão da posição do público em relação a Ivan (é uma espécie de negativo da cena)

A utilização de ideia de profundidade e planos sobrepostos

Palco desnudado — sem panejamentos, pernas, ou fundo.

Bancada para público em palco montada mas sem cadeiras em cima (fica uma espécie de degraus largos no fundo da cena que permitem usar planos mais elevados e distantes)

Arena de terra no centro do palco (já feita ou vai-se fazendo/aumentando durante o espectáculo...)

Na boca de cena, direita baixa, está uma cadeira onde está sentado Hugo

Na bancada ao fundo de cena está a Ana Bento com os instrumentos (talvez do lado esquerdo)

O projector de slides será usado logo no início: João (direita baixa, atrás da cadeira de Dmitri) projecta as imagens dos slides em cima dos corpos de Susana e Sónia, (esquerda alta, perto da zona de Ana Bento/instrumentos), que se vestem e despem. Ana toca algo (baixo...?). As imagens serão escolhidas segundo esta lógica: erotismo século XIX (coleções de fotografias eróticas), paisagens da natureza, imagens de cenas da actualidade escandalosas (notícias da actualidade...)

Guilherme está sentado numa cadeira da plateia (retomando de certo modo a ideia da presença de Ana Bento entre os espectadores em Ivan ou a Dúvida e ainda do actor que interpreta Ivan sentado na plateia que dessa vez se encontrava vazia).



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
Susana C. Gaspar e Sónia
Teixeira.

Foto © Luís Belo

CENA 1 — DEGRADAÇÃO

DMITRI (HUGO) — *(Com a garrafa de vodka ao lado, pode beber talvez)* - Degradação. Sempre em degradação até agora. O homem sofre horrores neste mundo. Não penses que sou apenas um brutamontes que bebe vodka e se entrega à libertinagem. Eu, irmão, quase só penso nisto, nesta degradação do homem. Penso neste homem porque este homem sou eu. “Para sair da sua baixeza o homem deve fazer um pacto com a natureza”. Mas como posso eu unir-me à natureza? Devo tornar-me camponês ou pastor? Mas eu não sei escavar a terra...

“Do farto seio da natura
Todo o ser bebe alegria
Que aos povos e às criaturas,
A todos anima e guia.” *(excerto do Hino à Alegria de Schiller)*

Quando me acontecia mergulhar na mais profunda degradação, pensava sempre nestes versos. E serviram para me corrigir? Nunca! Porque eu sou um Karamázov. Se eu voar para o abismo, será a direito, de cabeça para baixo e pernas para o ar, e satisfeito por cair nessa situação humilhante, porque acho uma beleza cair assim. E é precisamente nessa altura que eu canto o hino: vou atrás do Diabo, mas amo-te, Senhor.

Aos insectos, Deus deu sensualidade! E eu sou esse mesmo insecto, meu irmão, e todos nós os Karamázov, somos assim. A sensualidade é uma tempestade maior do que as tempestades. A beleza é uma coisa assustadora e horrível! Assustadora porque é indefinível, e não se pode definir porque Deus só criou enigmas. É horrível a quantidade de mistérios! Não consigo suportar que o homem comece com o ideal da pureza e termine com o ideal do pecado. Ou que o homem já completamente mergulhado no pecado, continue a amar a pureza com o mesmo ardor da inocência juvenil. Aquilo que à inteligência parece vergonha, parece ao coração absoluta beleza. É uma luta entre Deus e o Diabo e o campo de batalha é o coração das pessoas.

Durante o monólogo anterior, acontece a cena dos slides e as mulheres começam lá atrás junto à música a fazer cena de exibição/voyerismo com o João.

DMITRI (HUGO) — Já alguma vez experimentaste, ou sonhaste, a sensação de cair de um monte para o abismo? Pois é assim que eu estou agora, a cair, mas não em sonho. E não tenho medo, quer dizer, tenho medo, mas estou deliciado, não deliciado, mas extasiado ou... sei lá, para o Diabo, tanto faz! Espírito forte, espírito fraco, espírito de mulher!

Durante este texto João vai ao fundo ao último degrau da bancada e faz a cena da “queda no abismo” virada para o fundo.

Esta primeira cena é o resultado do trabalho sobre o grande monólogo em que Dmitri fala da natureza do homem, do pecado, de Sodoma e da Madonna, da sua angústia por não conseguir sair dessa perversão.³⁶ O público entra na sala com os actores já em situação, a Ana Bento toca a primeira música do espectáculo (um solo de baixo), que acompanhará todo o monólogo inicial até à entrada de Aliocha. Pretende-se dar a conhecer este conflito interior de Dmitri mas já povoado pelas nossas ideias sobre ele. Neste universo o pecado e a perversão a que Dmitri se refere são jogados no seu lado mais sensual e apetecível. Queremos que o espectador se sinta atraído para este mundo da sensualidade, que se deixe levar pelos sentidos. Começa aqui a viagem onde o inconsciente, o desejo, a sensualidade marcam desde o início a nossa perspectiva.

36 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Terceiro. *Os lascivos. Capítulo III — Confissão de um coração ardente*. Em versos. pp. 107-115.

DMITRI (HUGO) — Levei uma vida depravada. Festas, mulheres, bebedeira, esbanjei todo o dinheiro que me chegou às mãos sem a menor preocupação. Hoje é esta a minha dama, amanhã no lugar dela estará uma rapariga da rua. Sempre gostei das ruelas, dos becos desertos e escuros, onde há aventuras, surpresas, onde se encontram pepitas na lama. Gosto do deboche, da vergonha do deboche, gosto da crueldade — não sou eu um verme, um insecto nocivo?

Durante este texto Susana e Sónia vão para a lama com o manto vermelho, primeiro a cobrir as cabeças, depois uma entra na lama como se fosse tomar banho, enquanto a outra observa de fora, depois a segunda entra também na lama, brincam como crianças na água, ou insectos que furam a terra, aranhas que se engalfinham. Finalmente cobrem-se com o manto e mexem-se lá de baixo (será o momento para a Susana pôr a saia de tule que representa a Katerina Ivanóvna).

DMITRI (HUGO) — Tu coraste Aliocha, os teus olhos brilharam. Chega destas porcarias contigo!

ALIOCHA (GUILHERME) — *(Esteve todo este tempo sentado no meio do público. Fala ainda sentado na sua cadeira)* Não foi pelas tuas palavras que corei, nem pelos teus actos, mas porque sou como tu.

Levanta-se e sai da plateia, caminha em direcção ao palco e sobe para o palco, durante este diálogo.

DMITRI (HUGO) — Tu? Ora, estás a exagerar...

ALIOCHA (GUILHERME) — Não é exagero. Os degraus são os mesmos. Eu estou mais abaixo, tu estás mais acima, mas é exactamente a mesma coisa. Quem subiu o primeiro degrau vai de certeza subir até ao último.

DMITRI (HUGO) — Aliocha, sinto vontade de te beijar, de te apertar contra ao peito até te esmagar, porque em todo o mundo, és a única pessoa de quem gosto. De ti e de uma velhaca por quem me apaixonei e por isso estou perdido. Mas apaixonar-se não significa amar, podemos apaixonar-nos e odiar, lembra-te! A velhaca da Grúchenka tem olho para os homens, uma vez disse-me que te havia de devorar um dia. Pronto eu calo-me! Calo-me e conto-te tudo!

Esta entrada de Aliocha da plateia do meio do público tem correspondência com uma outra cena de *Ivan ou a Dúvida*: no início o actor que interpretava Ivan também estava sentado na plateia (embora o público estivesse no palco). Nesse caso Ivan vinha de um lugar distante e depois ia-se aproximando mais e mais do espectador, revelando a sua fragilidade e proximidade; aqui Aliocha está numa zona mais quotidiana (no meio do público), numa zona mais reconhecível e vai-se imiscuindo cada vez mais neste mundo que não é do quotidiano, nem particularmente realista. A viagem faz-se no sentido oposto — podemos dizer que Ivan se humaniza (em *Ivan ou a Dúvida*) e Aliocha se desumaniza ou animaliza (em *Dmitri ou o Pecado*). A cena é retirada da mesma zona do romance³⁷.

37 DOSTOIÉVSKI, F.. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Terceiro. Os lascivos. Capítulo IV — Confissão de um coração ardente. Em anedotas. pp. 115-122.

CENA 2 — AMOR / ÓDIO

Hugo aproxima-se de João sentado numa das cadeiras junto da mesa com o projector de slides, na direita média, fora da terra. A última frase de Hugo e a primeira de João são em sobreposição

DMITRI (HUGO) — Naquela outra cidadezinha...

DMITRI (JOÃO) — Naquela outra cidadezinha onde eu vivi antes de vir para esta nossa cidadezinha, recebiam-me muito bem. Esbanjava muito dinheiro, acreditavam que eu era rico, eu próprio acreditava que era rico. O meu tenente-coronel, que era um homem já velho, começou de repente a tomar-me de ponta. Implicava comigo, mas eu também era culpado porque de propósito, não o tratava com o devido respeito. Era orgulhoso. Todos falavam...

Em sobreposição com Susana que sai de baixo do manto vermelho com a saia de Katerina. Sónia afasta-se da arena de terra, levando o manto vermelho.

KATERINA (SUSANA) — Todos falavam da chegada da segunda filha do tenente-coronel, beldade das beldades, vinda da capital. Por isso quando a jovem chegou, toda a cidadezinha pareceu reviver, todas as damas se ocupavam de Katerina Ivánovna, ela era a rainha dos bailes e dos piqueniques; até organizaram com ela uns quadros vivos em favor de umas pessoas pobres.

DMITRI (JOÃO) — Eu ficava calado, continuava na má vida. Notei que uma vez, em casa do comandante de bateria, ela me mediu com o olhar...

KATERINA (SUSANA) — ... mas ele não se aproximou, como se desdenhasse conhecer-me. Aproximou-se de mim já passado algum tempo, também num serão, e começou a falar-me, mas eu quase não olhei para ele...

DMITRI (JOÃO) — ... cerrou os lábios desdenhosos, e eu pensei: ai é assim? Espera que me hei-de vingar! Eu era um grosseirão e tinha consciência disso, e sentia que a Katenka não era nenhuma menina inocente do colégio, mas uma pessoa de carácter, orgulhosa e também virtuosa e, acima de tudo, com inteligência e cultura...

KATERINA (SUSANA) — ... enquanto ele não tinha nem uma coisa nem outra.

DMITRI (JOÃO) — Foi precisamente por essa altura que o meu pai me enviou seis mil rublos, depois de uma renúncia formal da minha parte a toda a herança. E também por essa altura fiquei a saber que o nosso tenente-coronel, pai de Katerina Ivánovna, estava em maus lençóis com graves problemas financeiros. Eis a minha oportunidade. Ao encontrar-me com

Esta é uma cena que fomos buscar ao trabalho feito na residência em Setembro de 2018, praticamente sem alterações, retirada ainda da mesma zona do romance.³⁸ É importante referir um dos códigos que neste espectáculo foram mais desenvolvidos e usados no jogo de construção e desconstrução das personagens e dos pontos de vista: o olhar dos actores para o público e uns para os outros. Por exemplo nesta cena, há várias camadas de entendimento que se jogam através de trocas de olhares: Hugo quando se faz substituir por João na interpretação de Dmitri, olha para ele, que retribui o olhar e depois olha para Guilherme, como quem diz, “ai agora sou eu?”; quando João conta este *flashback* do momento de Dmitri com Katerina, olha para Guilherme como interlocutor desta narrativa, mas também olha para o público, para lhe dar entender os seus momentos de hesitação, ou os seus pensamentos. Quando no fim a cena se resolve com a entrega do envelope com o dinheiro, João olha à volta sem saber o que fazer e é a intervenção de Hugo (com a entrega do envelope), que nesse momento está apenas a observar a cena de fora, que resolve o impasse. O mesmo se passa com Susana na relação com os outros actores em cena e com o público. Estes olhares que desmascaram a ficção servem para nos fazer entender a nós espectadores que isto não está a acontecer à maneira “naturalista” mas antes que está a ser jogado à nossa frente e que esse jogo pode ser alterado e direccionado por diversos elementos exteriores à narrativa propriamente dita.

38 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Terceiro. *Os lascivos. Capítulo IV — Confissão de um coração ardente. Em anedotas*. pp. 115-122.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
Susana C. Gaspar e João
Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

a irmã mais velha de Katerina disse-lhe: “parece que faltaram quatro mil e quinhentos rublos ao seu paizinho, e quando lhos exigirem e ele tiver de os dar, mande a sua irmãzinha ter comigo discretamente, talvez lhe dê uns quatro mil rublos e mantenho tudo religiosamente em segredo”.

KATERINA (SUSANA) — E a minha irmã foi logo contar-me a história. E pouco tempo depois o meu pai viu-se realmente envolvido num escândalo com dinheiro que quase o levou ao suicídio.

DMITRI (JOÃO) — Eu estava em casa, foi ao anoitecer e preparava-me para sair...

João coloca-se em cima da terra, pronto para iniciar a cena com Katerina, como se fosse um flashback. Susana entra para a terra pelo lado oposto.

KATERINA (SUSANA) — A minha irmã disse-me que o senhor daria quatro mil e quinhentos rublos, se eu mesma... viesse buscá-los... Eu vim... dê-me o dinheiro!...

DMITRI (JOÃO) — Quatro mil rublos! Mas eu estava a brincar! Uns duzentos talvez, até de boa vontade e com todo o prazer; mas quatro mil? Isso, menina, já não é dinheiro que se possa atirar assim com tanta leviandade. Deu-se escusadamente ao incómodo.

Para o público.

DMITRI (JOÃO) — Podia ter dito isto mas não disse. Olhei para ela durante 3 segundos com um ódio horrível, aquele ódio que fica apenas à distância de um cabelo do amor mais louco.

KATERINA (SUSANA) — A minha irmã disse-me...

Susana salta para o colo de João, agarram-se, beijam-se, deitam-se na lama.

KATERINA (SUSANA) — *(para o público)* Podia ter feito isto mas não fiz.

Repete a cena.

KATERINA (SUSANA) — A minha irmã disse-me que o senhor daria quatro mil e quinhentos rublos, se eu mesma... viesse buscá-los... Eu vim... dê-me o dinheiro!...

Entretanto Guilherme, Hugo e Sónia estão a observar a cena de vários pontos. Guilherme lado esquerdo; Hugo lado direito; Sónia cadeira junto ao carrinho de chá. Hugo dá o envelope a João, João dá o dinheiro a Susana, e fazem as vénias. Susana sai a recuar. Reacção de Dmitri.

CENA 3 — FEBRE NOCTURNA

DMITRI (JOÃO) — Ficámos noivos passados 3 meses. O pai dela faleceu repentinamente e ela herdou muito dinheiro duma tia. Devolveu-me os 4.500 rublos e enviou-me uma longa carta, queres que ta mostre? Tens de a ler sem falta...

Susana vem à frente, fala para o público, para Dmitri, para Aliocha (sempre com o jogo do olhar que rasga a ficção).

KATERINA (SUSANA) — Amo-o! Loucamente, mesmo que você não me ame! Seja o meu marido. Não se assuste, não o constrangerei de maneira nenhuma, serei uma peça da mobília, o tapete debaixo dos seus pés... Quero amá-lo eternamente, quero salvá-lo de si próprio...

Dá um envelope a João. Pode ser o mesmo envelope que ele lhe deu há pouco. Volta para o fundo para observar a zona da lama.

DMITRI (JOÃO) — E agora sou o noivo formal. Conversei muito com Kátia, contei-lhe tudo a meu respeito, com sinceridade. Ela escutou tudo e obrigou-me a prometer que me regenerava. Eu fiz a promessa. E agora...

ALIOCHA (GUILHERME) — O quê?

DMITRI (JOÃO) — E agora chamei-te aqui para ires ter com Katerina Ivánovna e...

ALIOCHA (GUILHERME) — O quê?

DMITRI (JOÃO) — Dizer-lhe que nunca mais a irei visitar e que lhe mando uma vénia.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Sónia
Teixeira e Hugo Sovelas.

Foto © Luís Belo

ALIOCHA (GUILHERME) — Mas isso é possível? E tu vais para onde?

DMITRI (JOÃO) — Para a ruela, para a Grúchenka. *(Sónia levanta-se e vai pôr a venda nos olhos de Hugo)* Sabes, quando a conheci, tinha ido a casa dela para lhe bater — soube que ela e o velho comerciante dela, o Samsónov, tinham um esquema para me extorquir dinheiro. Ela gosta de juntar dinheiro, empresta a juros, é espertalhona, velhaca, sem piedade. Fui para lhe bater mas caiu a tempestade, atin-giu-me a peste e estou infectado até agora.

Na lama. Sónia traz uma cadeira e o manto vermelho. Espera atrás da cadeira. Hugo entra na lama de olhos vendados, tenta bater em Sónia, que o provoca e foge, luta, joga, cabra-cega. Finalmente Sónia tira a venda a Hugo. Sónia em cima da cadeira, Hugo de joelhos a seus pés. Hugo pega nela, abraçam-se. Hugo sai. Sónia enfia-se debaixo do manto. Cena com música.

Esta cena descrita em didascália é mais um desses momentos inseridos no espectáculo partindo de materiais criados por nós em improvisação e que não são propriamente da narrativa de Dostoiévski. Aqui encontramos mais uma vez um jogo corporal para contar este poder de sedução que Grúchenka exerce sobre os homens e em particu-lar sobre Dmitri. E mais uma vez usa-mos o jogo de troca de personagens, é Hugo que vai agora jogar esta cena com Sónia enquanto Guilherme, João e Susana observam.

DMITRI (JOÃO) — *(para Aliocha/Guilherme)* E exactamente nesse dia a Katerina tinha-me dado 3.000 rublos para eu enviar para a sua tia em Moscovo, e eu, com esse mesmo dinheiro, peguei em Grúchenka, levei-a para Mókroe e gastei tudo. E agora tenho de devolver os 3.000 rublos a Kátia, senão como poderei começar uma nova vida com Grúchenka, imaginando que ela me escolhe a mim?... Posso ser um infame, um vil lascivo, mas não sou um ladrão!

ALIOCHA (GUILHERME) — Katerina Ivánovna há-de compreender tudo. Ela vai compreender tudo e perdoar-te. Ela tem uma inteligência superior.

DMITRI (JOÃO) — Ela não vai perdoar tudo. Há coisas, meu irmão, que nenhuma mulher pode perdoar. Tenho de lhe devolver os 3.000 rublos. Vai tu pedi-los ao nosso pai.

ALIOCHA (GUILHERME) — Ao pai? Mas ele não tos dá, Mítia.

DMITRI (JOÃO) — Bem sei que não. Mas eu acredito num milagre. Ele não me deve nada juridicamente, mas moral-mente... não foi com o dote da minha falecida mãe que ele começou toda a sua fortuna? Nunca fez nada por mim como pai. Pela última vez dou-lhe a oportunidade de ser um pai.

No final desta cena entre os irmãos revela-se a última parte do conflito interior de Dmitri: a rivalidade com o seu pai, o seu ciúme e a vontade de o matar. A cena da febre nocturna e da ameaça ao pai foram tiradas ain-da da mesma zona do romance.³⁹ As questões de Dmitri estão colocadas. Entramos agora na zona das mulheres.

39 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Terceiro. *Os lascivos*. Capítulo V — *Confissão de um coração ardente*. "De pernas para o ar". pp. 122-129. Capítulo X — *As duas juntas*. pp. 107-129/ 150-159.

ALIOCHA (GUILHERME) — Mítia, ele não tos dará de maneira nenhuma!

DMITRI (JOÃO) — Sei disso muito bem. Especialmente agora. Quando ele próprio está doido pela Grúchenka e espera conquistá-la com a sua riqueza, nunca iria facilitar-me a vida emprestando-me dinheiro. E ainda sei mais: ele fez-lhe saber que tem 3.000 rublos num envelope atado com um lacinho vermelho, se ela for ter com ele e o escolher a ele. É por isso que estou aqui a vigiar a casa do velho, entendes?

ALIOCHA (GUILHERME) — Estás a ver se ela vem? E se ela vem?

DMITRI (JOÃO) — Impeço-a. E se não a conseguir impedir, mato!

ALIOCHA (GUILHERME) — Matas quem?

DMITRI (JOÃO) — O velho. A ela não a mato.

ALIOCHA (GUILHERME) — Irmão, o que é que tu estás a dizer?

DMITRI (JOÃO) — Pois, não sei, não sei... Pode ser que não mate e pode ser que mate. Tenho medo de não me conseguir conter... É por isso que estou à espera do milagre...

CENA 4 — BOMBONS

Susana avança para a boca de cena chamando Aliocha como se ele estivesse entre os espectadores. Guilherme desce para a plateia, vai por uma lateral até ao meio da sala e responde daí. João e Hugo vestem figurinos das Tias e preparam a cena na terra com a ajuda da Sónia.

KATERINA (SUSANA) — Aliocha! Aliocha! Finalmente veio!

ALIOCHA (GUILHERME) — Eu vim... ele mandou-me...

KATERINA (SUSANA) — Ele mandou-o, pois eu já pressentia isso.

ALIOCHA (GUILHERME) — Ele mandou-me dizer que nunca mais aqui vem, e pediu-me que lhe enviasse uma vénia...

KATERINA (SUSANA) — Ah, uma vénia! Ele está assustado com a própria decisão! Ainda não está perdido, está apenas desesperado, ainda o posso salvar! Espere: ele não lhe falou dos 3.000 rublos?

ALIOCHA (GUILHERME) — Não só falou, como era isso o que mais o consumia. Mas será possível que esteja informada acerca desse dinheiro?

KATERINA (SUSANA) — Já sei há muito! Perguntei para Moscovo. Sei como ele anda desesperado por este dinheiro. O que mais me custa é que ele se envergonhe diante de mim, que não entenda que eu sou a sua mais fiel amiga.

Nesta cena entre as duas mulheres, na presença de um atónito Aliocha, que no romance é bastante cómica embora com uma carga dramática no final, decidimos evidenciar ainda mais a comicidade. João e Hugo que nesta altura estão fora de personagem entram no jogo assumindo as personagens das duas Tias de Katerina, que fazem contracena muda, em contratempo cómico, criando um pano de fundo perfeitamente de vaudeville. Enquanto isso, as mulheres jogam entre si com provocações sexuais implícitas, que tornam todo o quadro ainda mais desconcertante para Aliocha. Mais uma vez o manto de veludo vermelho entra em cena para fazer de cortina atrás da qual Grúchenka estava escondida à espera que Katerina a chamasse para surpreender Aliocha. A intervenção destas tias velhas, que vêm servir o chá e trazer bombons aos convidados, coscuvilheiras e muito cómicas, nasce de uma improvisação do actor Hugo Sovelas que acabou por ser utilizada neste contexto. É uma cena onde os opostos — cómico e dramático, com os quais Dostoiévski joga tão bem ao longo de toda a obra, ganham destaque também na nossa visão teatral.

Não me quer reconhecer, olha para mim apenas como uma mulher. Como fazer com que ele não se envergonhe diante de mim por ter gasto esses 3.000 rublos? Pois ele diz tudo a Deus sem se envergonhar. Como é que ele ainda não compreende aquilo que eu posso suportar por ele? Eu quero salvá-lo para sempre! Porque é que ele não me conhece, como se atreve a não me conhecer depois de tudo o que se passou?

ALIOCHA (GUILHERME) — Devo contar-lhe a cena que houve entre ele e o nosso pai. *(sobe para o palco)* Ele bateu no nosso pai... por ciúmes... por causa daquela mulher...

KATERINA (SUSANA) — E você pensa que eu não sou capaz de suportar essa mulher? Mas ele não se casa com ela... Isso é paixão, não é amor. Ele não se casa porque ela não se casará com ele...

ALIOCHA (GUILHERME) — Ele é capaz de se casar com ela...

KATERINA (SUSANA) — Ele não se casa com ela, digo-lhe eu! Essa rapariga é um anjo, você sabe isso, sabe? É a mais fantástica das criaturas fantásticas. É sedutora mas também é bondosa, firme e nobre. *(Chamando)* Agráfena Aleksándrovna!

Esta cena passa-se na boca de cena, em pé. Entretanto João, Hugo e Sónia colocaram 3 cadeiras na lama, trouxeram o manto vermelho, Hugo e João seguram-no ao alto estendido, escondendo Sónia atrás como se fosse uma cortina. Susana depois de chamar aproxima-se da zona da lama e chama de novo.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Hugo
Sovelas, João Miguel
Mota, Guilherme Gomes,
Susana C. Gaspar e Sónia
Teixeira.

Foto © Luís Belo

KATERINA (SUSANA) — Agráfena Aleksándrovna!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — *(atrás da cortina)* Katerina Ivánovna!

SUSANA/ KATERINA — Gruchenska!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — *(aparecendo)* Katerina!

KATERINA (SUSANA) — Grúcha!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Kátka!

Aliocha está em pé. Katerina faz sentar Grúchenka numa cadeira enquanto a beija nas mãos e na cara com muito ardor.

KATERINA (SUSANA) — É a primeira vez que nos vemos. Eu quis conhecê-la e ela veio logo. Eu sabia que nós as duas havíamos de resolver tudo, tudo! Suplicaram-me que não desse este passo, mas eu pressentia o resultado e não me enganei. Grúchenka explicou-me tudo, todas as suas intenções, como um anjo de bondade correu para cá e trouxe-me paz e alegria...

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Não me desprezou, a querida e digna menina...

KATERINA (SUSANA) — Não se atreva a dizer-me tais palavras, minha encantadora, minha feiticeira! Desprezá-la a si? Pois vou beijar uma vez mais esse lábio inferior... veja como ela se ri, Aleksei Fiódorovitch, alegre-se-nos o coração ao olharmos para este anjo...

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Dá-me tantos mimos, querida menina, talvez eu não mereça.

KATERINA (SUSANA) — Ela não merece! Ela não merece isto! Sabe Aleksei Fiódorovitch, nós somos uma cabeça fantástica, somos voluntariosas, mas com um coração muito orgulhoso! Somos nobres e generosas, sabe? Apenas fomos infelizes. Houve um homem, amámo-lo, demos-lhe tudo, foi há muito tempo, há cinco anos, mas ele esqueceu-nos. Casou-se. Agora ficou viúvo, escreveu, vem para cá, e saiba que até agora só o amámos a ele! Ele vem e Grúchenka será feliz outra vez!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Defende-me muito, apressa-se de mais a defender-me...

KATERINA (SUSANA) — Defendo-a? Defendo-a como? Ah minha querida, que mal me compreende! Grúchenka, meu anjo, dê cá a sua mãozinha, veja Aleksei Fiódorovitch, tão roliça e pequenina, ela salvou-me, ressuscitou-me, vou beijá-la, assim, assim e assim!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Talvez a querida menina não me compreenda bem a mim. Talvez seja pior do que pareço. Tenho mau coração, sou voluntariosa. Naquele dia seduzi o pobre Dmitri só por troça.

KATERINA (SUSANA) — Mas agora há-de salvá-lo. Deu a sua palavra...

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Ah não, eu não lhe dei a minha palavra, a menina é que disse tudo isso, mas eu não lhe dei a minha palavra.

KATERINA (SUSANA) — Se calhar não compreendi bem. Prometeu...

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Não, meu anjo, eu não lhe prometi nada. Agora vê como eu sou má e voluntariosa comparada consigo. Faço aquilo que me apetece. Talvez eu lhe tenha prometido alguma coisa há pouco, mas agora penso: e se de repente eu voltar a gostar dele, do Mítia? Já uma vez gostei muito dele, durante quase uma hora. Veja como sou inconstante...

KATERINA (SUSANA) — Há pouco dizia... uma coisa muito diferente...

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Como é bondosa e nobre, comparada comigo. Agora se calhar vai deixar de gostar de mim, parva como sou, devido ao meu carácter. Dê cá a sua mãozinha adorável, meu anjo. Há bocado beijou a minha mão três vezes, mas eu devo beijar a sua trezentas vezes para ficarmos quites. A sua mãozinha, adorável menina! *(aproxima dos lábios a mão de Katerina, de repente pára)* Mas sabe, meu anjo, acho que não vou beijar a sua mãozinha. *(começa a rir alegremente, e nos seus olhos vê-se uma expressão cintilante)* Assim ficará com a recordação de que beijou a minha mão mas eu não beije a sua.

KATERINA (SUSANA) — Insolente!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — E vou contar ao Mítia que tu beijaste a minha mão e eu não beijei a tua. E como ele se vai rir!

KATERINA (SUSANA) — Fora daqui, sua infame!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Infame?! Que vergonha, até te fica mal dizer essas palavras!

KATERINA (SUSANA) — Fora, criatura venal!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Criatura venal? Tu também costumavas visitar cavalheiros por dinheiro, ao anoitecer. Contaram-me que já andaste a vender a tua beleza.

Katerina grita, atira-se a ela. Aliocha segura-a.

ALIOCHA (GUILHERME) — Nem um passo, nem uma palavra! Não diga nada, não responda! Ela vai-se embora, vai-se embora imediatamente.

Entram as tias (João e Hugo) para acudir a menina, que grita e estrebucha. As tias estiveram sempre ali ao lado a segurar a cortina, e a espreitar de vez em quando, a trazer o chá e os bombons...

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Eu vou-me embora! Querido Aliocha, vem comigo! Pelo caminho conto-te uma história muito, muito boa! Eu armei esta cena toda para ti, Aliocha. Vem comigo, vais gostar.

Grúchenka sai. Katerina continua histérica.

TIA 1 (HUGO) — Eu avisei-a, tentei impedi-la... é demasiado impulsiva...

TIA 2 (JOÃO) — Não conhece estas criaturas, e desta diz-se que é a pior de todas!

KATERINA (SUSANA) — Porque é que me agarrou, Aleksei, eu desancava-a, desancava-a! Ela devia ser chicoteada em público! 73 chicotadas... Mas meu Deus! Foi ele! Ele contou-lhe o que aconteceu naquele dia fatal! "Ias vender a tua beleza!" Ela sabe! O seu irmão é um canalha! Vá-se embora, Aleksei Fiódorovitch, eu tenho tanta vergonha, sinto-me tão mal... volte amanhã, perdoe-me, não sei o que vai ser de mim... volte amanhã...⁴⁰

João e Hugo levam Susana embrulhada no manto vermelho para fora da lama. Entretanto Sónia na zona dos degraus ao fundo. Aliocha/ Guilherme fica na lama, mergulha, enterra-se. João e Susana ficam a observar a cena, Hugo troca de camisa para Rakítin.

Katerina derrotada no confronto com Grúchenka, prostrada, é levada pelas tias embrulhada no manto vermelho, para fora da zona da terra. Aliocha que até aí se manteve limpo, intocado pela terra e as suas tentações, afastado dos impulsos animais, vive agora o seu momento de entrega ao desejo. É a cena que antecede a entrada no mundo de Grúchenka, e o próprio Aliocha prepara-se para entrar nesse mundo, mergulhando na terra. É mais uma cena de jogo corporal e musical. Grúchenka vai ocupar a zona em cima dos estrados, e ao som da música tocada por Ana Bento, Sónia e Guilherme fazem uma cena sem texto, só com movimento que nos dá estes dois planos em sobreposição — Guilherme na terra e Sónia nos estrados ao fundo, os dois universos em simultâneo: Aliocha que finalmente se entrega à sedução da terra, Grúchenka que depois da segurança e fascínio que mostrou até agora, se atormenta frenética num movimento que nos faz suspeitar que também ela vive num conflito interior.

40 Esta cena é retirada de: DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Terceiro. Os lascivos. Capítulo X — As duas juntas. pp. 150-159.

CENA 5 — UMA CEBOLA

RAKÍTIN (HUGO) — *(chamando)* Grúchenka!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Rakítin?

RAKÍTIN (HUGO) — Grúchenka! Olha só quem eu te trouxe!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Olha quem tu trouxeste!

RAKÍTIN (HUGO) — Então, não ficaste contente?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Não tenhas medo de mim meu querido, Aliocha. Estou muito contente por estares aqui.

RAKÍTIN (HUGO) — E estás toda arranjada para quê?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Mas que curioso que tu és! Estou à espera de uma notícia. E se a notícia chegar, salto, levanto voo e vocês nunca mais me vêem. Mas porque estou a conversar contigo quando está aqui um príncipe. Aliocha, meu querido, olho para ti e não acredito! Nunca acreditei que me pudesses vir visitar. E eu nem sei porque estou tão contente por te ver, Aliocha.

RAKÍTIN (HUGO) — Não sabes porque estás contente? Mas estavas sempre a insistir: trá-lo cá, trá-lo cá, tinhas algum objectivo.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Tinha, mas agora já passou. Agora estou bondosa. Deixa-me sentar no teu colo, Aliocha! *(salta para o colo dele)*.

RAKÍTIN (HUGO) — Chega de conversa, traz mas é o champanhe, que tinhas prometido!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Pois foi, prometi-lhe champanhe e mais qualquer coisa, se ele te trouxesse. Fénia, traz o champanhe!

RAKÍTIN (HUGO) — Mas diz lá que notícia é essa?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — O meu oficial polaco, o meu primeiro, vem aí! Está em Mókroe e vai-me mandar chamar para ir ter com ele.

RAKÍTIN (HUGO) — Ora vejam! Mas porquê em Mókroe?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — É uma longa história e para ti chega!

RAKÍTIN (HUGO) — Ai agora o Mitenka, ui, ui!

Nesta cena mudamos a zona de jogo para cima dos estrados criando a tal sobreposição de planos já referida várias vezes. Essa zona representa o mundo de Grúchenka. Entra em cena Rakítin um personagem da obra que até agora não tínhamos tido a possibilidade de explorar. Rakítin representa um ponto de vista de um estrato social mais abaixo da família Karamázov. Um jovem interesseiro, inteligente e muito ambicioso, disposto a tudo para conseguir os seus propósitos. Vai-se movendo entre as personagens com alguma proximidade mas dando sempre um olhar bastante cínico e crítico sobre todo o drama que os Karamázov querem representar. É amigo de Aliocha, mas também frequenta a casa de Grúchenka. E acedendo a um pedido dela acaba por conseguir levar Aliocha até casa dela, coisa que ela já desejava há muito. Porém, à medida que Aliocha e Grúchenka vão interagindo, esta acaba por se sentir impelida a abrir o coração perante Aliocha e expor todo o sofrimento que lhe vai na alma. Mais uma vez Aliocha tem o efeito de revelar as faces mais obscuras das personagens que entram em contacto com ele. Mas neste caso particular o próprio Aliocha sai transformado deste encontro, porque foi a casa dela disposto a perder-se na perversão e acaba por sentir-se renovado na sua crença no mundo através do sofrimento de Grúchenka. Há um pormenor importante acrescentado a esta linha narrativa do romance que é a presença de Susana. Agora já sem o figurino de Katerina, encarna a criada Fénia que traz o champanhe. Mas mais uma vez a sua função é bem mais ambígua e complexa. O feminino que irrompe de modo inesperado, e com as suas intervenções modifica a leitura da cena, introduzindo mais camadas.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Cala-te, não me fales do Mítia agora. Não quero pensar em nada disso. Sorri para mim, meu querido! Ele sorriu, sorriu! Pensava que ainda estavas zangado comigo por causa daquilo com a outra menina. Fui uma cadela, é verdade, mas ainda bem. Chamou-me a sua casa, queria vencer-me, seduzir-me com o seu chocolate... *(ri-se)* Só tenho medo que tenhas ficado zangado...

RAKÍTIN (HUGO) — E não é que ela tem mesmo medo de ti? Tu, um pintainho?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — É um pintainho para ti, Rakítin, que és um desavergonhado. Pois eu gosto dele de coração.

RAKÍTIN (HUGO) — Ai a desavergonhada! Está a fazer-te uma declaração de amor, Aliocha!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — E então? Amo-o.

RAKÍTIN (HUGO) — E o oficial? E a notícia preciosa de Mókroe?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Isso é uma coisa, isto é outra.

RAKÍTIN (HUGO) — É a maneira feminina de ver!

Susana dá champanhe a Hugo pela garrafa, segurando-lhe a caebça para trás e deixando cair a bebida do alto na boca dele.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Não me faças zangar, Rakitka! São coisas diferentes, amo o Aliocha de outra maneira. É verdade que dantes tinha uma ideia maliciosa a teu respeito. Em certos momentos acontecia-me olhar para ti como para a minha consciência. *(Susana volta a repetir a cena do champanhe primeiro dá à Sónia depois ao Guilherme, interrompendo a cena)* Podes não acreditar, Aliocha, mas por vezes olho para ti e sinto vergonha de mim...

RAKÍTIN (HUGO) — Chegou o champanhe! Não apanhamos champanhe muitas vezes! *(Susana volta a Hugo, desta vez despeja-lhe o champanhe directamente em cima da cabeça)* Vamos, Aliocha pega numa taça, mostra o que vales. A que vamos beber? Pelas portas do paraíso? Pega na taça, Grucha, bebe também pelas portas do paraíso!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — *(Susana despeja o champanhe na cabeça de Sónia)* Quais portas do paraíso?

ALIOCHA (GUILHERME) — *(Susana está prestes a despejar mais uma vez em cima de Guilherme mas ele impede-a com a mão)* Não, é melhor não beber.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Se é assim, também não bebo, não me apetece. Bebe tu Rakitka, bebe a garrafa toda. Se o Aliocha beber eu também bebo.

RAKÍTIN (HUGO) — Que sentimentalismo exagerado! E está sentada no colo dele!

Grúchenka sai do colo de Aliocha.

ALIOCHA (GUILHERME) — Rakítin, não faças troça. Vim aqui à procura de uma alma perversa e encontrei uma irmã sincera, uma alma afectuosa... Agráfena Aleksándrovna, tu regeneraste agora a minha alma.

RAKÍTIN (HUGO) — Até parece que ela te salvou!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Pára, Rakitka! Calem-se os dois! Tu Aliocha, está calado porque essas tuas palavras me fazem sentir vergonha, e tu Rakitka, está calado porque estás a mentir, agora já não é nada disso... e que eu não te oiça mais!

RAKÍTIN (HUGO) — Parecem doidos, parece que vim parar a um manicómio! Às tantas vão começar os dois a chorar!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Pois vou começar a chorar! Ele chamou-me irmã e eu nunca esquecerei isso! Eu posso ser má, mas ainda assim dei uma cebola!

RAKÍTIN (HUGO) — Que cebola? Diabo, estão mesmo doidos!



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
Sónia Teixeira, Susana
C. Gaspar e Guilherme
Gomes.

Foto © Luís Belo

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Aliocha, isto é apenas uma fábula, mas é uma boa fábula, que a minha matrona me contava quando eu era criança. “Era uma vez uma camponesa muito má que morreu.”

Sónia deixa-se cair de cima do estrado, Hugo, Susana e João apanham-na e seguram nela. Guilherme continua a contar a fábula em cima do estrado.

NARRADOR DA FÁBULA (GUILHERME) — E dela não ficou nenhuma virtude. Os diabos pegaram nela e atiraram-na para um lago de fogo. Mas o seu anjo da guarda ficou a pensar: de que virtude dela se poderia lembrar para ir contar a Deus? Lembrou-se e foi dizer a Deus: Ela arrancou uma cebola na horta e deu-a a um pedinte. E respondeu-lhe Deus: Agora pega tu nessa mesma cebola, estende-a à mulher, ela que se agarre à cebola; se a tirares do lago que

Durante a narração da fábula, feita pelo Guilherme, os outros quatro actores interpretam várias situações que acompanham essa mesma narrativa: Susana e Hugo simbolizam os diabos que agarraram a velha e a querem levar, João representa o seu anjo da guarda que tenta salvá-la, Guilherme representa Deus que fala com o anjo. É uma cena de movimento, onde o corpo de Sónia, que se contorce, é manipulado pelos outros intérpretes. Também uma cena musical. Uma fábula que ganha vida e cria uma espécie de pequena bolha teatral dentro dentro do espectáculo.

vá para o paraíso, mas se a cebola se partir que a mulher fique onde está. Correu o anjo para a mulher, estendeu-lhe a cebola e pôs-se a puxar com cuidado, e já quase a tinha retirado, quando os outros pecadores, ao verem que ela estava a ser puxada para fora, começaram todos a agarrar-se a ela, para que também os tirassem. Mas a mulher era muito má e pôs-se a dar pontapés: “é a mim que estão a puxar e não a vocês, a cebola é minha, não é vossa”. Assim que ela disse isto a cebola partiu-se. E a camponesa caiu no lago e lá está a arder até hoje. E o anjo começou a chorar e afastou-se.”



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
Hugo Sovelas, Susana
C. Gaspar, Guilherme
Gomes, Sónia Teixeira e
João Miguel Mota.

Foto © Luís Belo

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Eu própria sou como essa camponesa. Tudo o que fiz na minha vida foi dar uma cebola. E depois disto não me elogie, porque eu sou má. Toma Rakítin os 25 rublos que te prometi se mo trouxesses cá. (entrega-lhe o dinheiro)

RAKÍTIN (HUGO) — Que disparate! Que disparate!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Aceita, Rakitka. Não vais recusar, foste tu que pediste. E agora senta-te aí a um canto e cala-te como meu laçao. Vou contar toda a verdade: eu queria arruinar-te. Porquê? Porque tu quando passavas por mim baixavas os olhos. E eu pensava: “ele despreza-me, nem consegue olhar para mim.” E depois pensei, mas porque é que tenho tanto medo desse rapazinho, vou devorá-lo e faltar-me de rir. Estás a ver a pérfida cadela que eu sou, a quem tu chamaste irmã! E agora chegou aquele meu ofensor e estou à espera de notícias. E sabes o que foi para mim esse ofensor? Há cinco anos o velho Samsónov trouxe-me para aqui, e eu escondia-me das pessoas, magrinha, tolinha, passava noites sem dormir, a chorar e a pensar: onde estará ele agora? Hei-de fazê-lo pagar! Hei-de fazê-lo pagar!

Neste último monólogo Grúchenka revela todo o seu sofrimento escondido, permitindo ao espectador conhecer a outra faceta desta *fera*⁴¹. Agora que também as mulheres se revelaram nas suas dúvidas e lacerações interiores, chegou o momento de entrarmos no delírio. Onde tudo se joga, tudo se arisca: a loucura, o frenesim a perda de sentido e controlo ganham ainda mais terreno.

41 Esta cena é retirada de: DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. *Livro Sétimo. Aliocha. Capítulo III — Uma cebola*. pp. 347-362.

Dilacerava o meu coração e saciava-o de raiva. Atirava-me da cama para o chão, desfazia-me em lágrimas de impotência e tremia, tremia, até ao amanhecer. De manhã levantava-me mais raivosa do que uma cadela, capaz de devorar o mundo inteiro. E há um mês ele manda-me uma carta, enviuvou, vem para cá, quer encontrar-se comigo. Chama-me e eu como um cãozinho, vou a rastejar para ele? E todo este mês tenho andado a pensar: "sou infame ou não sou, vou a correr para ele ou não vou? Agora, antes de vocês chegarem estava aqui a decidir o meu destino, e vocês nunca hão-de saber o que me ia no coração. Talvez eu hoje leve uma faca comigo, ainda não decidi...

ALIOCHA (GUILHERME) — *(para Hugo)* Rakítin, não te zangues. Ela ofendeu-te mas não te zangues. Ouviste-a agora? Eu vinha aqui para me perder, pela minha cobardia. E ela ao fim de cinco anos de sofrimento, bastou que chegasse aqui alguém e lhe dissesse uma palavra sincera, perdoou tudo, esqueceu tudo e chora. O seu ofensor voltou, chama-a e ela perdoa-lhe tudo e vai; e não leva a faca, não leva!

RAKÍTIN (HUGO) — É tarde, temos de ir.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Toda a vida esperei por alguém como tu. Sabia que viria alguém assim e me perdoaria.

ALIOCHA (GUILHERME) — Que foi que eu te fiz? Dei-te uma cebola, uma pequenina cebola, só isso...

Mudança de cena através de entrada musical: toca uma sineta. Todos se agitam como se estivessem exactamente à espera disto. Susana e João correm no espaço.

FÉNIA (SUSANA) — Senhora, minha querida senhora, chegou o estafeta. Timofei chegou com a troika para a levar a Mókroe.

DMITRI (JOÃO) — Mókroe!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Chamou-me! Assobia-me! Rasteja, cãozinho! Eu vou! Adeus, Aliocha, o meu destino está decidido!

Corre para o último degrau do fundo, prepara-se para saltar. Um momento antes vira-se para trás:

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Aliocha, diz ao teu irmão Mitenka que a Grúchenka o amou durante uma hora, ele que se lembre dessa horita toda a sua vida!

Salta para o outro lado dos degraus, invisível para o público, dando a impressão de saltar para o vazio. Todos ficam a olhar para onde ela saltou. Guilherme aproxima-se do "abismo" e faz menção de saltar. Hugo e João correm para ele para o impedirem. Arrastam-no para a terra. O João tira-lhe a camisa de Aliocha, Hugo vai buscar a camisa de Dmitri. Obrigam-no a vesti-la. Começa a percussão nos corpos.

CENA 6 — TRÊS MIL RUBLOS ⁴²

Cena com música. João, Hugo e Guilherme sentam-se nas cadeiras à volta da arena de terra, enquanto fazem percussão nos corpos. Correm entre as cadeiras, trocam de lugar.

Estas três cenas dos homens a cavalgar na desesperada procura dos três mil rublos, já foram mencionadas a propósito da construção das personagens duplas pelas mulheres. São cenas com muito ritmo, muita energia masculina, violência, agressividade, perda de controlo. As mulheres através das suas personagens grotescas e caricaturadas reforçam a ideia de loucura que começa a apoderar-se de Dmitri. A divisão

⁴² Esta cena é retirada de: DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Oitavo. Mítia. Capítulo I — Kuzmá Samsónov, Capítulo II — Liagávi, Capítulo III — Minas de ouro. pp. 367-392.

DMITRI (JOÃO) — O choque decisivo entre mim e o meu pai está muito próximo. A decisão da Grúchenka será súbita, como por inspiração. Eu acredito que ela virá ter comigo e me dirá: “Toma-me, sou tua para sempre!” E eu levo-a logo para o extremo do mundo, onde começará imediatamente uma nova vida, uma vida virtuosa!

Continuam as trocas de cadeira e a percussão.

DMITRI (GUILHERME) — E se ela de repente me disser: “Vai-te embora, cheguei a um entendimento com o teu pai, Fiódor Pávlovitch, caso-me com ele, não preciso de ti.”? Então... então... ? Não sei o que farei... não sei... não quero pensar nisso.

DMITRI (HUGO) — Mas e se ela vem e me diz para a levar embora daqui, como é que vou levá-la, com que meios? Ela tem dinheiro, mas com o dinheiro dela, nunca! Perante Katerina sou um canalha e hei-de começar por ser um canalha com Grúchenka? Tenho de arranjar estes três mil rublos! Mas onde, onde?

DMITRI (JOÃO) — Já sei! Vou ter com o Samsónov, o velho protector dela. Todos sabem que ele está muito doente, com os pés para a cova. De certeza que prefere que ela fique com um homem nobre e honesto como eu, e não com um velho porco como o meu pai!

João dirige-se para a terra. Susana e Sónia formam uma figura composta, usando o sobretudo, a figura do velho Samsónov. João corre à volta da terra enquanto fala.

da personagem pelos três homens em simultâneo reforça a ideia de fragmentação (*split personality*). É o início de uma dinâmica crescente que terminará com o crime (ou a possibilidade do crime). Também é uma cena com acompanhamento musical.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
João Miguel Mota e
Guilherme Gomes.

Foto © Luís Belo

DMITRI (JOÃO) — Nobilíssimo Kuzmá Kuzmitch, por certo já ouviu falar das minhas querelas com o meu pai, Fiódor Pávlovitch Karamázov, que me roubou a herança da minha mãe... visto que em toda a cidade se fala nisso... porque aqui toda a gente fala daquilo que não deve... e também através da Grúchenka, desculpe, Agráfena Aleksándrovna... da respeitável e estimável... Falei com um advogado famoso, Pável Pávlovitch Korneplódov, por certo já ouviu falar dele... Eu tenho direito à aldeia de Tchermachniá por herança da minha mãe... tenho documentos... podemos atacar o velho... a justiça sabe por onde entrar... é muito provável conseguir receber do velho mais uns seis mil rublos, ou mesmo sete mil... não quererá o senhor, nobre Kuzmá Kuzmitch, adquirir todos os meus direitos contra esse monstro, e pagar-me apenas três mil rublos?

SAMSÓNOV (SUSANA E SÓNIA) — *(É Susana quem fala só em gramelot — russo inventado, procurando dar a entender algo do significado da frase, Sónia apenas rosna como um animal selvagem. A frase que serve de base para o gramelot é:)* **Nós não nos ocupamos com esses assuntos.**

DMITRI (JOÃO) — O que vai ser agora de mim? Agora estou perdido, que lhe parece?

SAMSÓNOV (SUSANA E SÓNIA) — *(Susana, em russo inventado, não se entende o significado)* **O senhor está a ver, esses negócios não nos convêm, metem tribunais, advogados, uma desgraça! Mas se quiser, há aqui um homem, dirija-se a ele...**

DMITRI (JOÃO) — Meu Deus! Quem é ele? O senhor ressuscita-me...

SAMSÓNOV (SUSANA E SÓNIA) — *(Susana em russo inventado)* **Esse homem não é de cá, não está cá. Está na aldeia de Ilínskoe a 12 km daqui. Chama-se Liagávi. Está a fazer negócios com o seu pai por causa daquele bosque em Tchermachniá, mas não chegam a acordo no preço. Se se antecipar ao seu pai, e propuser a Liagávi aquilo que me propôs a mim, pode ser...** *(apenas se entende: Ilínskoe, 12 kilometros, Liágavi, com pronúncia russa.)*

DMITRI (JOÃO) — Ideia genial! É precisamente isso que me convém! Não sei como lhe agradecer, Kuzmá Kuzmitch...

SAMSÓNOV (SUSANA E SÓNIA) — *(Susana, em russo inventado)* **Não tem de quê.**

DMITRI (JOÃO) — Mas o senhor nem sabe, o senhor salvou-me!

SAMSÓNOV (SUSANA E SÓNIA) — *(Susana, em russo inventado.)* **Não precisa de me agradecer.**

João regressa à sua cadeira. Hugo começa a caminhar à volta da terra. A música muda de ambiente. Entretanto Susana e Sónia formaram outra figura na lama — o bêbado Liagávi — costas com costas, uma transporta a outra e vice-versa. Chegam à garrafa de vodka que o Hugo deixou à frente da terra, bebem vodka e adormecem. Hugo tenta acordar o bêbado, abana-o, puxa-o, etc. Não consegue. Em pé no meio da terra.

DMITRI (HUGO) — Meus Deus, está bêbado! Se ele soubesse como isto é importante para mim e como estou desesperado! Vou ter de esperar que lhe passe — que horríveis tragédias causa o realismo às pessoas! Eu aqui tão longe e quem sabe o que estará a acontecer lá, na casa do meu pai, se ela vem... uma tragédia! Estupidez, estupidez! E como tudo isto é desonesto!

Adormece na lama. As duas mulheres acordam, começam a beber e a atirar a garrafa entre elas, o Hugo acorda e apanha a garrafa.

DMITRI (HUGO) — Permita-me, eu sou o tenente Dmitri Karamázov...

LIAGÁVI (SUSANA E SÓNIA) — Estás a mentir!

DMITRI (HUGO) — Como a mentir? Conhece Fiódor Pávlovitch Karamázov?

LIAGÁVI (SUSANA E SÓNIA) — Não conheço Fiódor Pávlovitch nenhum...

DMITRI (HUGO) — O bosque, está a negociar o bosque com ele...

LIAGÁVI (SUSANA E SÓNIA) — Mentira!

DMITRI (HUGO) — Tenha dó, isto não é brincadeira nenhuma!

LIAGÁVI (SUSANA E SÓNIA) — Tu és um patife!

DMITRI (HUGO) — *(percebendo finalmente o que se passava)* O homem está bêbado e vai continuar bêbado durante uma semana *(atira a garrafa para o João, na cadeira atrás da terra, as duas mulheres vão a correr para trás, o João indica-lhes o fundo e elas vão)*. Esperar aqui o quê? E se o Samsónov me mandou vir cá de propósito? E se ela...

Corre para a cadeira, senta-se e chora, os outros dois Dmitris consolam-no.

DMITRI (JOÃO) — Ela não foi a casa do velho. Já nos informámos em casa dela. Ainda há esperança. Precisamos de um novo plano!

DMITRI (GUILHERME) — Já sei a quem vou pedir os três mil emprestados, e tenho a certeza de que ela não mos recusará.

Susana e Sónia desta vez preparam a cena na zona dos degraus. Mais uma vez a figura da senhora Khokhlakova será composta pelas duas. Com a longa saia de tule branco que as une através da cauda. Guilherme/Dmitri na terra virado para a frente. A Susana diz o texto, a Sónia repete algumas palavras.

DMITRI (GUILHERME) — Senhora Khokhlakova!

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Dmitri Fiódorovitch! **(SÓNIA — Fiódorovitch)**

DMITRI (GUILHERME) — Senhora Khokhlakova...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Dmitri Fiódorovitch **(SÓNIA — Fiódorovitch)**, estava à sua espera! Surpreenda-se com o meu instinto, Dmitri Fiódorovitch **(SÓNIA — Fiódorovitch)**, toda a manhã tive a certeza que o senhor viria cá hoje **(SÓNIA - Hoje)**.

DMITRI (GUILHERME) — Isso é de facto surpreendente, minha senhora, mas eu vim por um assunto extremamente importante... para mim, quero dizer, só para mim e estou com pressa...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Eu sei que é um assunto importantíssimo **(SÓNIA — Importantíssimo)**, e não por qualquer pressentimento, nem por qualquer pretensão retrógrada **(SÓNIA — retrógrada)** ao milagre, aqui trata-se de matemática **(SÓNIA — matemática)**; o senhor não podia deixar de vir depois de tudo aquilo que aconteceu a Katerina Ivánovna, isto é matemática **(SÓNIA — matemática)**.

DMITRI (GUILHERME) — O realismo da vida concreta, minha senhora, é o que é! Mas permita-me que exponha...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Precisamente o realismo, Dmitri Fiódorovitch (**SÓNIA — Fiódorovitch**). Eu agora sou toda pelo realismo. De milagres já vi até demasiados (**SÓNIA — demasiados**). Imagine/

DMITRI (GUILHERME) — Minha senhora, eu só consigo imaginar que estou numa situação desesperada e que se a senhora não me ajudar tudo se afunda e eu sou o primeiro a afundar-me. Desculpe, eu estou a arder, estou com febre...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Eu sei, sei que está com febre, sei tudo (**SÓNIA — tudo**), nem pode estar noutro estado de espírito. Há muito que penso no seu destino, Dmitri Fiódorovitch, observe-o e estudo-o... acredite, eu sou uma experiente doutora de almas.

DMITRI (GUILHERME) — Minha senhora, se a senhora é uma doutora experiente, eu sou um doente experiente! Permita que exponha por fim o meu plano, com o qual arrisquei vir à sua presença...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Não exponha nada (**SÓNIA — nada**), isso é coisa secundária (**SÓNIA — secundária**). Quanto à ajuda, o senhor não é o primeiro que ajudo, Dmitri Fiódorovitch. Provavelmente já ouviu falar da minha prima Belméssova (**SÓNIA — Belméssova**). O marido dela arruinou-se/

DMITRI (GUILHERME) — Apenas lhe imploro que me escute durante dois minutos! Estou com uma pressa horrível! Eu venho desesperado, no último grau do desespero, para lhe pedir três mil rublos emprestados, mas com garantia, com uma garantia segura!

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Não explique mais nada (**SÓNIA — nada**), eu já sei tudo de antemão. Precisa de três mil rublos, mas eu dou-lhe mais (**SÓNIA — mais**), infinitamente mais, eu salvo-o, Dmitri Fiódorovitch, mas é preciso que me obedeça (**SÓNIA — obedeça**)!

DMITRI (GUILHERME) — Minha senhora, será possível que seja assim tão bondosa! Meu Deus, a senhora salvou-me...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Chega, Dmitri Fiódorovitch, é dito, é feito (**SÓNIA — feito**). Prometi salvá-lo e salvo-o. O que acha das **minas de ouro** (as duas ao mesmo tempo)?

DMITRI (GUILHERME) — Das minas de ouro? Nunca pensei nisso.

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Pois eu pensei por si. (**SÓNIA - Pensei e repensei**.) Olhava para si e pensava: ali está um homem enérgico (**SÓNIA — enérgico**), estudei a sua maneira de andar e decidi: este homem vai descobrir muitas minas. (**SÓNIA — muitas minas**).

DMITRI (GUILHERME) — Pela maneira de andar, minha senhora?

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Pois então? As ciências naturais confirmam isso mesmo. Eu agora sou realista (**SÓNIA — realista**), completamente realista (**SÓNIA — realista**)! Vou-lhe dizer qual é a ideia: o senhor descobre as minas (**SÓNIA — minas**), ganha milhões (**SÓNIA — milhões**), volta e torna-se um homem de acção (**SÓNIA — acção**), e há-de fazer-nos avançar também a nós. Construirá edifícios (**SÓNIA — edifícios**), ajudará os pobres (**SÓNIA — pobres**), estamos na era dos caminhos-de-ferro, o senhor será famoso e indispensável ao ministério (**SÓNIA — ministério**) das finanças que agora tem tantas necessidades. A queda do nosso rublo tira-me o sono/

DMITRI (GUILHERME) — Minha senhora, minha senhora! É muito possível que eu siga o seu conselho, o seu inteligente conselho... e voltarei cá para falar disso... mas agora esses três mil rublos...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Chega, Dmitri Fiódorovitch! Uma pergunta: o senhor vai para as minas ou não? (**SÓNIA — ou não?**)

DMITRI (GUILHERME) — Vou, minha senhora, depois... eu vou aonde a senhora quiser... mas agora...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Espere! (*Susana e Sónia enrolam Guilherme no tule branco*) Agora já pode ir!

DMITRI (GUILHERME) — Estou tão comovido... nem sei como agradecer-lhe... permita que lhe revele... eu amo aqui uma pessoa... enganei a Kátia, fui desonesto com ela, mas apaixonei-me por outra...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Abandone tudo (**SÓNIA — tudo**), Dmitri Fiódorovitch, e principalmente as mulheres (**SÓNIA — as mulheres**). O seu objectivo são as minas e é inútil levar mulheres para lá. Eu não sou nada contra a actual questão feminina (**SÓNIA — feminina**), o desenvolvimento da mulher e até o papel político da mulher num futuro (**SÓNIA — futuro**) muito próximo/

DMITRI (GUILHERME) — (*desesperado*) Vai-me fazer chorar se continua a adiar aquilo que tão generosamente...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Pois chore (**SÓNIA — chore**)! São belos sentimentos. As lágrimas aliviam-no, depois regressa e há-de alegrar-se!

DMITRI (GUILHERME) — (*gritando*) Mas posso receber hoje de si aquela soma prometida?

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Qual soma (**SÓNIA — qual soma**), Dmitri Fiódorovitch?

DMITRI (GUILHERME) — Os três mil rublos que me prometeu...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Três mil? **SÓNIA - Rublos?** Oh, não, eu não tenho três rublos.

DMITRI (GUILHERME) — Mas ainda agora mesmo... disse...

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Oh, **não, não, não, não, não, não, não** o senhor percebeu mal. Eu falava das minas de ouro...

DMITRI (GUILHERME) — E o dinheiro? Os três mil rublos?

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — Dinheiro, não tenho (**SÓNIA — não tenho**). E mesmo se tivesse não lho emprestava: **SÓNIA - emprestar dinheiro é perder amigos**. E então a si muito menos, porque o senhor só precisa de uma coisa: as minas, as minas e as minas! (**SÓNIA — as minas, as minas, as minas!**)

DMITRI (GUILHERME) — (*arrancando-lhes as saias e atirando-as para trás*) Oh, que diabo!

KHOKHLAKOVA (SUSANA E SÓNIA) — **A-ai!**

DMITRI (GUILHERME) — Onde é que ela está?

TODOS — Onde é que ela está?

Começam a caminhar pela cena enquanto fazem esta pergunta. Cada um vai buscar uma bacia de metal com água que coloca à volta da arena de terra.

Esta é a cena onde representamos a noite do crime. Já tínhamos decidido no processo de Ivan que o pai não seria representado em cena como uma personagem. Seria um pai ausente, odiado, que pode simbolizar várias coisas. Outro desafio que o romance



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia
João Miguel Mota, Ana
Bento, Sónia Teixeira,
Hugo Sovelas, Susana
C. Gaspar e Guilherme
Gomes.

Foto © Luís Belo

CENA 7 — NA ESCURIDÃO⁴³

Música. Todos se transformam em animais rastejantes, insetos, aranhas na terra, prontos a atacarem-se uns aos outros. Lançam-se uns aos outros, aos pares, enquanto os outros instigam a luta. A Ana Bento toca e diz o texto ao microfone.

ANA BENTO — Onde podia ela estar senão em casa de Fiódor Pávlovitch?

O quarto do velho tem a luz acesa, ela está lá!

O coração não se acalma, não posso esperar mais.

Viburno, que bagas tão vermelhas!

Está sozinho! Se ela estivesse aqui, ele estaria com outra cara.

Mas afinal, ela está aqui ou não está?

Pausa breve na música, os cinco intérpretes que jogam como se fossem animais selvagens que lutam na terra, interrompem-se soerguem-se do chão, como se tivessem ouvido alguma coisa:

TODOS — Grúchenka, és tu? (um de cada vez, em sobreposição)

Voltam para a lama, agora todos engalfinhados na luta.

ANA BENTO — Está sozinho!

E o velho criado Grigóri, onde está?

O meu rival, o meu carrasco!

Pode ser que não mate e pode ser que mate!

nos propõe é a própria descrição daquele momento no jardim: Dostoiévski descreve todos os passos de Dmitri enquanto entra furtivamente no jardim, se chega á janela do quarto do pai, o observa com repugnância enquanto aperta com força o pilão na mão... depois Dostoiévski interrompe pura e simplesmente a frase com o seguinte sinal gráfico:

.....
E retoma a narrativa com Dmitri a correr pelo jardim, a ser apanhado por Grigóri que lhe grita “Parricida!” E que ele agride para se afastar. Atinge-o na cabeça, daí ficar todo ensanguentado, e foge saltando o muro. Mas em relação à morte do pai fica durante algum tempo a dúvida se terá sido Dmitri ou não. Era preciso de alguma forma contar esta possibilidade muito real da violência não ter sido contida, mas sem resolver de modo definitivo a situação apresentada. Dentro da nossa lógica onde as cenas ganham representações simbólicas das pulsões interiores que se manifestam, encontramos esta solução em que a animalidade que vinha sendo invocada de várias formas em cena, ganha aqui uma representação concreta: os actores transformam-se em animais, e dentro dessa

43 Esta cena é retirada de: DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D’Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Oitavo. *Mítia*. Capítulo IV — Na escuridão. pp. 392-397.

Odeio aquele nariz, aqueles olhos, o seu riso desavergonhado. Tenho medo de não me conseguir conter...

A música cresce, os cinco vão cada um para a sua bacia, com um grito de raiva mergulham a cabeça na bacia cheia de água, tiram as cabeças a escorrer, a luz transformou todo o espaço em vermelho sangue. Ofegantes olham para o público — luz e som desaparecem bruscamente. No escuro ouve-se a voz de Ana Bento gritar: Parricida!

CENA 8 — PREPARATIVOS E DELÍRIO⁴⁴

As luzes sobem lentamente. Os actores levam as bacias para a boca de cena, vestem os figurinos/adereços. Todos se cruzam desordenadamente na arena de terra.

animalidade são capazes das maiores ferocidades para se defenderem (defenderem o território, responderem a uma ameaça, etc.). Já não há racionalidade possível, apenas feras selvagens capazes de matar.

Depois da cena do crime há um *blackout*, uma espécie de desfecho possível. Podia ter sido assim: a violência simplesmente toma o controlo sobre nós e ficamos nesse mundo animalizado. Mas Dostoiévski ainda não acabou a sua história de violência. Há o momento do descontrolo que ele faz surgir como algo inevitável, que pode acontecer a qualquer um, mas depois há as consequências desse momento. E não podemos fugir delas. Temos de lidar com o que vem depois. No nosso espectáculo depois deste *blackout* a luz reaparece com uma tonalidade acinzentada, mais difusa, como se fôssemos para uma zona de choque. Antes estávamos no descontrolo, mas agíamos de nossa vontade, só que essa vontade estava toldada pelos sentimentos mais selvagens. Agora não agimos de nossa vontade, estamos em choque, somos levados a agir pelas acções dos outros. Este reentrar na acção após o ápice da violência é feito de olhos e boca muito abertos.

DMITRI (GUILHERME) — *(para Susana)* Fénia, para onde foi ela?

FÉNIA (SUSANA) — Foi para Mókroe ter com o seu primeiro amor, o oficial polaco.

DMITRI (GUILHERME) — *(para Hugo)* Venho buscar a minha pistola que lhe penhorei hoje à tarde, trouxe-lhe o dinheiro.

PIÓTR (HUGO) — Meu Deus, o que lhe aconteceu? Como ficou assim cheio de sangue? Olhe!

A encomenda na loja dos Plótnikov, um momento musical cantado ao vivo por João Miguel Mota e acompanhado por Ana Bento, marca um novo arranque para o delírio final. Depois da violência o que resta é a entrega completa e total ao êxtase — gozar ao máximo os últimos momentos de uma vida que já não pode ter sentido absolutamente nenhum: é isso que Dmitri pensa,

⁴⁴ Esta cena é retirada de: DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Oitavo. *Mítia*. Capítulo V — Uma decisão súbita, Capítulo VI — Eu também vou!, Capítulo VII — O indiscutível primeiro e Capítulo VIII — Delírio. pp. 397-444.

Agarra-o pelos braços e fá-lo olhar para si. Guilherme olha para Hugo.

DMITRI (GUILHERME) — Ah diabo, era só o que me faltava.

PIÓTR (HUGO) — É melhor lavar-se.

DMITRI (GUILHERME) — E onde ponho isto? *(Mostrando um maço de notas grosso).*

PIÓTR (HUGO) — Mas como é que ficou assim tão rico, se ainda há bocado não tinha nem um rublo? E eu não tenho troco para isso. Micha!

João aproxima-se deles com ar horrorizado.

PIÓTR (HUGO) — Vai à loja dos Plótnikov trocar esta nota.

DMITRI (GUILHERME) — Sim à loja dos Plótnikov! Aproveito e faço a minha encomenda! Vou para Mókroe! Vai tu Micha, fazer a minha encomenda! Muito champanhe como da outra vez!

João vai para o microfone e faz a encomenda, com música:

MICHA (JOÃO) — Champanhe — três dúzias. Queijo. Bolos de Estrasburgo. Salmão fumado. Fiambre. Caviar. Guloseimas. Bombons. Peras. Melancias. Chocolates. Caramelos. Rebuçados. Champanhe. Conhaque. Vinho tinto. Vinho branco.

Durante a encomenda, os outros trazem coisas para cena... no final da encomenda.

PIÓTR (HUGO) — *(para Dmitri)* Agora diga-me o que lhe aconteceu? Lutou com alguém? Quem é que espancou desta vez... ou matou?

DMITRI (GUILHERME) — Disparate! Não se preocupe, fui eu que atrolei agora uma velhinha na praça.

PIÓTR (HUGO) — Atropelou? Uma velhinha?

DMITRI (GUILHERME) — Um velho!

PIÓTR (HUGO) — Eh, que diabo, uma velha, um velho... Matou alguém ou quê?

DMITRI (GUILHERME) — Fizemos as pazes. Engalfinhámo-nos e fizemos as pazes. Agora dê-me as pistolas. Gostava de falar contigo, meu querido, mas não tenho tempo. E não é preciso, é tarde para falar.

PIÓTR (HUGO) — Para onde vai realmente agora?

DMITRI (GUILHERME) — Para Mókroe.

PIÓTR (HUGO) — Para Mókroe? Mas é de noite!

DMITRI (GUILHERME) — Em tempos tinha tudo, agora ficou sem nada!

quando descobre que Grúchenka afinal vai voltar para o seu primeiro amor, e com o peso na consciência do crime contra Grigóri que ele acredita ter morto. Aproveitar uma última explosão do prazer dos sentidos e no dia seguinte acabar com tudo. E esta festa que se aproxima tem este sabor agri-doce, decadente, desencantado e obsceno — como aqueles momentos finais de uma festa muito louca onde ainda nos estamos a rir mas já sentimos o peso da ressaca monstruosa que se aproxima.

PIÓTR (HUGO) — Sem nada, como? Esses milhares não são nada?

DMITRI (GUILHERME) — Não estou a falar dos milhares. Para o diabo com os milhares! Falo do carácter das mulheres.

PIÓTR (HUGO) — Não compreendo.

DMITRI (GUILHERME) — Estarei bêbado?

PIÓTR (HUGO) — Bêbado não, mas muito pior. O quê, está a carregar a pistola?

DMITRI (GUILHERME) — Estou a carregar a pistola.

PIÓTR (HUGO) — Porque está a olhar para a bala?

DMITRI (GUILHERME) — Se tu pensasses em meter esta bala no teu cérebro, olhavas para ela ou não? Piótr Illitch, meu querido, é um disparate, é tudo um disparate! Agora vamos.

PIÓTR (HUGO) — Vamos para onde? Palavra, vou dizer a alguém para que não o deixem lá ir. Para que vai agora a Mókroe?

DMITRI (GUILHERME) — Está lá uma mulher, uma mulher e basta! Ouve, se queres abro agora uma garrafa, bebemos pela vida! Quero beber contigo. Nunca bebi contigo, pois não? Alguma vez na vida roubaste alguma coisa? Do bolso de alguém? Não falo dos dinheiros públicos, desses todos roubam e tu certamente também...

PIÓTR (HUGO) — Vai para o diabo!

DMITRI (GUILHERME) — Falo do alheio: directamente do bolso, da carteira?

PIÓTR (HUGO) — Roubei uma vez à minha mãe 20 copeques, tinha eu nove anos, de cima da mesa.

Susana puxa a orelha de cada um deles quando dizem que roubaram.

DMITRI (GUILHERME) — E depois?

PIÓTR (HUGO) — Depois nada. Fiquei com eles três dias, tive vergonha e devolvi-os.

DMITRI (GUILHERME) — E depois?

PIÓTR (HUGO) — Bateram-me, naturalmente. E tu, porque perguntas, roubaste alguma coisa?

DMITRI (GUILHERME) — Roubei.

PIÓTR (HUGO) — O que é que roubaste?

DMITRI (GUILHERME) — Roubei 20 copeques à minha mãe, quando tinha nove anos, e ao fim de 3 dias devolvi-os.

ANDREI (JOÃO) — Dmitri Fiódorovitch, não é melhor apressar-se?

DMITRI (GUILHERME) — Está tudo pronto? Vamos! Adeus, Piótr Illitch. A última lágrima é para ti!...



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Sónia
Teixeira, Hugo Sovelas,
Susana C. Gaspar e
Guilherme Gomes.

Foto © Luís Belo

Cena com música. A troika é feita em cima dos estrados, usando a poltrona da Grúchenka. A sineta tilinta. Hugo, Sónia e Susana ficam à frente da terra do lado esquerdo a fazer a cena dos cavalos/dança/metro.

DMITRI (GUILHERME) — Andrei! E se estiverem a dormir? Chega-lhes, Andrei, rápido, Andrei!

ANDREI (JOÃO) — Pode ser que não se tenham deitado. O Timofei disse há pouco que se juntou lá muita gente. Que se puseram a jogar às cartas.

DMITRI (GUILHERME) — Depressa, Andrei, depressa! Andrei, alma simples, diz-me: Dmitri Fiódorovitch Karamázov vai parar ao inferno, ou não?

ANDREI (JOÃO) — Não sei, meu querido senhor, isso depende de si, porque o senhor... vê, o Senhor disse ao inferno: "Não gemas porque ficarás cheio com os potentados, os juizes das supremacias e os ricos!" Assim mesmo foram as suas palavras...

DMITRI (GUILHERME) — Uma lenda popular, magnífico! Chicote no da esquerda, Andrei!

ANDREI (JOÃO) — O senhor para nós é como se fosse uma criança pequena... é assim que o consideramos... embora seja irritadiço, que o é, Deus há-de perdoar-lhe pela sua ingenuidade.

Pára a música.

DMITRI (GUILHERME) — E tu, perdoas-me, Andrei? Tu sozinho por todos, agora mesmo, aqui no caminho, perdoas-me?

O pedido de perdão de Dmitri é feito ao cocheiro, um homem simples do povo, que mal compreende de que fala este senhor, mas que ao mesmo tempo, compreende tudo. Dostoiévski e a sua fé inabalável nas pessoas mais simples, pobres e desprotegidas, como portadoras da verdade e da salvação ainda possíveis na terra.

ANDREI (JOÃO) — Oh meu senhor, até faz medo levá-lo!
Que estranha conversa a sua... Mókroe!!

Tilintam as sinetas.

DMITRI (GUILHERME) — Eu vou! Eu também vou!

Música. Guilherme toca guitarra eléctrica. Sónia veste a saia da Grúchenka e senta-se na poltrona em cima dos estrados. João, Hugo e Susana levam a poltrona com a Sónia em cima para a frente da terra. Lado direito. João e Hugo cantam. Chegam pessoas do fundo que sobem para o estrado e ficam lá a dançar e a curtir a festa.

Esta entrada das pessoas do fundo é feita com a participação de um grupo de alunos meus, que se põem em cima dos degraus a olhar para a festa cá em baixo — são os penetras que também querem fazer parte da festa. Representam os outsiders que também querem ter espaço nesta história — os pobres, os camponeses russos do tempo de Dostoiévski, fartos de serem maltratados e à espera de invadirem este mundo dos senhores das classes privilegiadas, que não lhes davam a menor importância — são eles que Dmitri convida para a sua grande pândega final. No nosso espectáculo são também invasores, miúdos que chegam da rua (literalmente da rua, porque eles entram pela porta de carga no fundo do palco do Teatro Viriato), e que querem participar na festa. A nova geração. O mundo real fora do teatro, a invadir o teatro.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia, à
frente, João Miguel
Mota, Guilherme Gomes,
Hugo Sovelas, Susana
C. Gaspar e Sónia
Teixeira. Nos degraus,
Ana Bento a tocar;
jovens participantes:
Bárbara Monteiro,
Ricardo Oliveira, Joana
Lourenço, Tiago Mota,
António Barbosa, Nuno
Moutinho, Inês Pereira,
Patrick Figueiredo,
Carolina Silva e Ivan
Romero.

Foto © Carlos Fernandes

A Susana e a Sónia assistem ao concerto. No final aplaudem. Guilherme vai para Grúchenka, no caminho cruza-se com Susana, pequena cena de reconhecimento de Katerina.

DMITRI (GUILHERME) — *(chegando perto da poltrona de Grúchenka)* — Grúchenka! Eu vim... mas onde está o teu primeiro, o teu oficial polaco?

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Fechámo-lo à chave! Fez batota às cartas, é um velho ridículo de chinó na cabeça! Que estúpida que eu fui! Quero embebedar-me completamente!

João passa garrafa a Guilherme que a dá a Sónia.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Mítia, é verdade que te querias matar amanhã com um tiro, seu parvo, e porquê? Eu gosto dos insensatos como tu, gosto.

MAKSÍMOV (JOÃO) — *(no microfone)* Eu agora vou dançar a sabotiére — em pequeno ensinaram-me estas danças de salão bem-educadas.

Dança uma dancinha ridícula, na terra com a bengala a bater nos sapatos. Todos batem palmas ao ritmo da música. Mítia, muito contente, vai lá beijá-lo.

DMITRI (GUILHERME) — Queres um bombom? Queres um charuto?

MAKSÍMOV (JOÃO) — Um cigarrinho. E não há confeitos de chocolate?

DMITRI (GUILHERME) — Há um monte deles em cima da mesa, escolhe o que quiseres.

MAKSÍMOV (JOÃO) — Não, eu queria aqueles com baunilha... desses para velhos... hihi!

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Mítia, vem cá! *(Guilherme aproxima-se)* Porque estás triste? Vejo que estás triste... embora andes aí a dar beijos e a gritar, eu vejo que há qualquer coisa. Não, diverte-te! Eu amo alguém que está aqui, adivinhas quem?...

Hugo ri-se sonoramente. Mítia volta para a festa. A festa fica mais obscena e desenfreada, os 3 homens mascaram-se, dançam, fazem imitações, apalpam-se, cena do urso/ Guilherme os outros montam o urso. A Susana canta no microfone, Ana Bento toca. Hugo chateia-se com a brincadeira e vem para a frente, bêbado, senta-se aos pés de Grúchenka, pousa a cabeça no colo dela e adormece. Durante esta parte os miúdos atrás nos estrados começam a dançar "slows" a beijarem-se e vão saindo aos poucos. João ri, Grúchenka começa a chorar alto. Guilherme aproxima-se de Sónia.

Não é um acaso que nesta festa final, onde o abandono é o sentimento que prevalece, os homens se travistam de mulheres. O feminino como símbolo da entrega, da aceitação, do afundar-se nas zonas mais desconhecidas mas ao mesmo tempo mais familiares, regressa. O mundo do afecto e do abandono impera. A cena terminará com Grúchenka, depois de ter finalmente cedido ao seu amor por Dmitri, a dançar de modo ao mesmo tempo sensual e infantil, enquanto diz "que mal tem? Deus perdoa — se eu fosse Deus eu perdoava a todos...".



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Hugo
Sovelas, João Miguel
Mota e Guilherme
Gomes.

Foto © Luís Belo

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Mítia, eu amei-o estes cinco anos? Amei-o a ele ou à minha raiva? Quando vinha para cá vinha a pensar: “o que lhe vou dizer, como olharemos um para o outro?” E aqui foi como se me despejassem em cima uma bacia de água fria. Malditos sejam estes cinco anos! Mítia! Amo uma pessoa que está aqui. Quem é essa pessoa? Há bocado entraste e eu pensei: “és uma parva, está ali aquele que tu amas”. Entraste e iluminaste tudo. “é de mim que ele tem medo”, eu disse que te amei por uma horita e que agora ia amar outro. Como pude pensar que depois de ti amaria outro? Perdoas, Mítia? Amas-me? Amas?

Mítia abraça-a, cobre-a de beijos. Cena sexual na poltrona.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Beija-me, beija-me com mais força, assim! Agora serei tua escrava, para toda a vida! Beija-me, bate-me, maltrata-me, faz de mim o que quiseres... Pára! Espera, assim não quero! Agora quero dançar!

Sónia vai para a terra, bebe duma garrafa e faz a sua dança. Susana está sentada na cadeira do lado esquerdo com um tule no colo, chora em silêncio.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Que mal tem? Deus perdoa. Se eu fosse Deus, perdoava às pessoas: “meus queridos pecadores, a partir de hoje perdoo a todos.” Todas as pessoas do mundo são boas, todas sem excepção. O mundo é um lugar bom. Embora nós sejamos maus, o mundo é um lugar bom. Nós somos maus e somos bons, somos maus e somos bons...

Começa a dançar à roda. De repente pára como quem vai cair.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — ... Mítia!

Mítia agarra-a.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Eu sei que tu, embora sejas um animal, és nobre. Isto tem de ser honesto... de futuro será honesto... leva-me daqui para longe...

DMITRI (GUILHERME) — Grucha, tu queres que tudo seja honesto, mas eu sou um ladrão. Roubei dinheiro à Katka.

GRÚCHENKA (SÓNIA) — Àquela menina? Não, tu não roubaste. Devolve-lho, leva-lhe do meu... O que é o dinheiro para nós? Gente como nós só sabe esbanjar. Depois vamos os dois cavar a terra. É preciso trabalhar, estás a ouvir? O Aliocha mandou. Vamos ter com a menina, fazemos uma vénia para que nos perdoe. E tu leva-lhe o dinheiro, e a mim, ama-me... A ela não a ames. Nunca mais a ames. Se a amares, eu estrangulo-a... furo-lhe os olhos com uma agulha...

DMITRI (GUILHERME) — Amo-te só a ti, hei-de amar-te na Sibéria...

GRUCHENKA (SÓNIA) — Porquê na Sibéria? E daí também pode ser na Sibéria... vamos trabalhar... na Sibéria há neve... eu gosto de andar de trenó na neve... uma campainha a tilintar... estás a ouvir, uma campainha a tilintar?...

Entretanto Hugo, Susana e João aproximaram-se da poltrona trazendo o manto preto à sua frente estendido como se fosse uma cortina. A música transforma-se num tilintar insistente. Os três baixam a cortina de modo a aparecerem as suas caras que fixam os dois amantes acusadoramente. No centro está Susana evocando a acusação de Katerina que foi a principal causa da condenação de Dmitri.

JOÃO — Senhor tenente na reserva Karamázov?

HUGO — Devo informá-lo de que é acusado do homicídio do seu pai, Fiódor Pávlovitch Karamázov, ocorrido esta noite...

CENA 9 — DESFECHO⁴⁵

Sónia grita (não, não, não!), Hugo e João agarram nela e levam-na para trás. Guilherme fica a olhar para Susana, Susana é a primeira a levar a cadeira de Guilherme para a frente, vai buscá-lo, obriga-o a sentar-se nessa cadeira, coloca-lhe uma bacia no colo (das que estavam pousadas em fila na boca de cena desde o final da cena do crime). Enfia-lhe a cabeça dentro da bacia com água, como numa cena de tortura. Vai para se afastar. Entretanto o João já trouxe uma outra cadeira que colocou ao lado da do Guilherme, e antes que a Susana consiga afastar-se, agarra nela com violência, obriga-a a sentar-se nessa segunda cadeira, põe-lhe uma outra bacia com água no colo, e enfia-lhe a cabeça lá dentro, repetindo a ideia de tortura. Sucessivamente os outros vão entrando e fazendo o mesmo ao actor precedente. Depois do João entra o Hugo e depois a Sónia. No final ficam todos sentados na boca de cena virados para o público, enquanto simulam uma cena de interrogatório/tortura.

DMITRI (SUSANA) — (enfiando a cabeça dentro do líquido da bacia durante algum tempo) Inocente! Sou culpado de outro sangue, do sangue de outro velho, mas não do meu pai... E lamento! Matei-o, matei o velho, derrubei-o... mas quem matou o meu pai? Quem mais poderia matá-lo, senão eu?

A última cena representa o contágio final do vírus Dmitri: agora todos são Dmitri, todos têm que responder pelo que fizeram. O espectador entretanto já percebeu que é o jogo das situações que toma precedência em relação ao jogo das personagens e da narrativa linear. Compreenderá que agora todos são Dmitri, depois da acusação feita no final da última cena. Porquê? Porque na nossa proposta, todos os actores, ao longo de todo o espectáculo, partilharam responsabilidades na violência, no deixar-se levar, no descontrolo, na animalidade. Todos contribuíram para isso. Na vida, todos nós contribuímos para a violência. Todos temos este lado violento, mas também sensual; animal, mas também emotivo; descontrolado mas também apaixonado, dentro de nós. Talvez o melhor seja lidar com ele: faz parte de nós. Quando a Susana no final estende a mão ao público, está a convidar-nos a nós espectadores a aceitarmos este lado, a olharmos para ele, a não ficarmos do lado de fora, confortavelmente a julgar.

⁴⁵ Esta cena é retirada de: DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro nono — Investigação preliminar. Capítulo III — Os tormentos de uma alma. Primeiro tormento, Capítulo IV — Segundo tormento, Capítulo V — Terceiro tormento, Capítulo IX — Levaram Mítia. pp. 456-481/506-509.

DMITRI (HUGO) — *(enfiando a cabeça na bacia)* Ele está vivo? O velho criado Grigóri está vivo?! Meu Deus, agradeço-te pelo grande milagre que me fizeste, em resposta à minha oração! Sim, sim... rezei toda a noite!

DMITRI (SÓNIA) — *(enfiando a cabeça na bacia)* Meus senhores, meus senhores, não tenho pretensões a igualar-me convosco, compreendo em que qualidade estou agora aqui, sentado à vossa frente. Sobre mim recai uma horrível suspeita. Mas vamos ao assunto e acabamos isto num instante, oiçam meus senhores, porque eu sei que estou inocente, é claro que acabamos num instante. Não é? Não é?

DMITRI (GUILHERME) — *(enfiando a cabeça na bacia)* Registem, meus senhores, eu compreendo que é uma prova contra mim. Mas não tenho medo das provas e falo contra mim próprio! Estão a ouvir? Estão a tomar-me por uma pessoa completamente diferente daquela que sou. Estão a falar com um homem nobre... eu sempre ansiei por nobreza, procurei-a com uma lanterna... e no entanto só tenho feito porcarias... como todos nós, senhores, ou seja, como eu, não todos mas só eu, enganei-me, só eu, só eu!

DMITRI (JOÃO) — *(enfiando a cabeça na bacia)* Dói-me a cabeça... Eu não gostava da aparência dele, com qualquer coisa de desonesto, da profanação de tudo o que é sagrado, da zombaria e da ausência de fé. Repugnante, repugnante! Mas agora que ele morreu penso de outra maneira.

DMITRI (HUGO) — Sabem, por vezes tenho um sonho... um sonho que tenho muitas vezes, que se repete, sonho que alguém me persegue, alguém, de quem tenho um medo horrível, persegue-me na escuridão, à noite, procura-me, eu escondo-me atrás da porta ou dentro do armário, escondo-me de maneira humilhante, mas ele sabe muito bem onde me escondi, mas finge que não sabe para me atormentar durante mais tempo, para se deliciar com o meu medo... É isso que os senhores estão a fazer agora. É parecido com isso!

DMITRI (SUSANA) — Naquele momento, fosse pelas lágrimas de alguém, fosse porque a minha mãe implorou a Deus, ou um espírito radioso que me beijou naquele instante, não sei, mas o Diabo foi vencido. Afastei-me da janela e corri para a cerca... O meu pai assustou-se e pela primeira vez olhou para mim, soltou um grito e deu um salto para trás, afastou-se da janela. E eu corri pelo jardim em direcção à cerca... e então o Grigóri apanhou-me quando eu já estava sentado em cima da cerca...

DMITRI (SÓNIA) — *(erguendo-se indignada)* Como? Despir-me? Revistem-me assim! Não pode ser assim?

Todos começam a despir-se lentamente de modo embaraçado (ficam em cuecas — os homens e cuecas e soutien — as mulheres). Susana levanta-se sobe para a cadeira

DMITRI (SUSANA) — Esperem! Todos nós somos cruéis, todos somos facínoras, todos fazemos as pessoas chorar, mas de todos, que assim seja agora decidido, de todos, sou eu o canalha mais vil! Assim seja! Todos os dias da minha vida prometia emendar-me e todos os dias cometia as mesmas vilanias. Compreendo agora que um homem como eu precisa de sofrer um golpe, um golpe do destino, que o prenda e o sujeite com uma força exterior. Nunca eu me poderia ter levantado sozinho, nunca! Mas rebentou a trovoada. Aceito o tormento da acusação e a minha pública vergonha, quero sofrer e purificar-me pelo sofrimento. Porque ainda é possível purificar-me, não? Mas oiçam, pela última vez, não sou culpado do sangue do meu pai! Aceito o castigo não por o ter matado, mas por ter querido matar... Mas tenciono lutar contra vós, declaro-vos que hei-de lutar contra vós até ao fim! Dentro de um minuto serei um prisioneiro, e agora pela última vez, Dmitri Karamázov, ainda como homem livre, estende-vos a mão.

Susana estende a mão para o público. Os outros olham para o público. Acaba com música.

FIM.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Sónia
Teixeira, Hugo Sovelas,
João Miguel Mota,
Susana C. Gaspar e
Guilherme Gomes.

Foto © Luís Belo

Elogio dos actores

Já se tornou bastante compreensível o valor que é dado ao trabalho dos actores no teatro que faço (fazemos). Ele é o motor que permite fazer as passagens nos momentos mais importantes da criação: quando passamos da obra literária para a situação teatral; quando, já com o guião esboçado, temos de dar profundidade e tridimensionalidade às personagens; quando chega o momento de afinar o ritmo, o tom a energia; e finalmente, já em presença do público, quando o espectáculo necessita de ganhar asas e voar — são sempre os actores que podem fazer e fazem a diferença.

E porque valorizo enormemente esse trabalho (e também porque o conheço profundamente de dentro e de fora, uma vez que também sou actriz), sou extremamente exigente com os actores. E sei disso.

Por isso quero aqui expressamente mencioná-los, a todos aqueles que já trabalharam nas várias etapas de criação do Projecto Karamázov, e que contribuíram de modo incontornável para aquilo que o Projecto Karamázov é. Por ordem cronológica dos momentos de trabalhos eles são: Helena da Silva, Joana Pupo, João Miguel Mota, Hugo Sovelas, Nuno Nunes e Rafaela Santos (1ª residência de criação de *Ivan ou a Dúvida*); João Jacinto e Ricardo Vaz Trindade (com João Miguel Mota, na estreia de *Ivan ou a Dúvida*); Susana C. Gaspar (com João Miguel Mota na 1ª residência de criação de *Dmitri ou o Pecado*); Guilherme Gomes e Sónia Teixeira (com João Miguel Mota, Hugo Sovelas e Susana C. Gaspar, na estreia de *Dmitri ou o Pecado*).

Independentemente dos resultados obtidos, todos eles se entregaram ao trabalho de maneira genuína e generosa. Todos aceitaram a minha forma de entender a criação, confiaram em mim, e embarcaram numa aventura muitas vezes difícil, de investigação e experimentação por zonas desconhecidas e arriscadas.

Todos partilharam comigo, para além da sua criatividade, da sua técnica, da sua experiência, também muita da sua experiência pessoal, dos seus pensamentos mais profundos, das suas dúvidas, memórias, desejos e angústias.

Quando falo de exigência com o trabalho dos actores, falo a sério. A exigência vem do meu entendimento do que é o trabalho do actor, que considero um dos mais difíceis que conheço, pela sua abrangência e profundidade. A exigência começa pela disponibilidade física e mental (trabalho de treino e preparação), pela criatividade e capacidade de improvisação e de propor (durante o trabalho de experimentação e criação), mas também pelo rigor no trabalho sobre o texto e sobre a personagem, e ainda uma grande atenção ao pormenor e ao detalhe. A verdade é que o trabalho de um intérprete nunca está terminado, há sempre possibilidades a explorar, camadas a acrescentar, subtilidades a introduzir, profundidade a alcançar. E o meu trabalho enquanto encenadora passa por ver essas possibilidades (imaginá-las, inventá-las, reconhecê-las no que já está lá) e não as deixar ficar por realizar. E por isso o olhar exterior para o actor é fundamental. No meu caso, que conheço perfeitamente os mecanismos de trabalho, não há desculpas para não levar os actores a trabalhar num elevado nível de qualidade.

Mas são eles quem mais dá ao projecto. Estas onze pessoas deram literalmente corpo às palavras de Dostoiévski, às personagens de Dostoiévski, às nossas ideias sobre Dostoiévski, às possibilidades cénicas que nasceram dessas ideias. Para mim já não é possível pensar em determinadas passagens da obra sem imaginar imediatamente o actor ou a actriz que as interpretou, ou recriou. Não consigo pensar na frase “s’il n’existait pas Dieu, il foudrait l’inventer” dita por Ivan sem me recordar da cena das cerejas com a Rafaela a empanturrar-se e a cair para o chão, que apresentámos na 1ª residência de criação de *Ivan ou a Dúvida*. Não consigo pensar na senhora Khokhlakova sem ver a Susana e a Sónia com a comprida saia de tule a rodear o Guilherme. Não consigo pensar na história da menina de cinco anos maltratada pelos pais (contada por Ivan) sem me lembrar da Helena a dizê-la sentada ao piano nessa 1ª residência. Não consigo pensar no momento em que Katerina Ivánovna vai pedir o dinheiro a Dmitri sem ver o João e a Susana frente a frente na terra. Não consigo pensar na frase “mas há as crianças!” dita por Ivan sem ouvir a voz do Nuno. Não consigo pensar na Grúchenka sem que me venha à cabeça o jogo da cabra-cega entre a Sónia e o Hugo. Não consigo pensar no Dmitri cheio de sangue sem visualizar o Guilherme. Não imagino o Smerdiakov sem ver a expressão do Jacinto e os seus saltos pelas frisas do Teatro Viriato. É-me impossível recordar a promessa de Ivan a Aliocha (“se eu for capaz de amar as folhinhas viscosas será por que tu existes”), sem me lembrar da cena final entre a Joana e o Nuno na 1ª residência. Não consigo pensar nas palavras “eu não sou louco, sou apenas um assassino” sem me lembrar do monólogo final do Ricardo, com todo aquele peso sobre os ombros. Não consigo pensar na frase “porque é que está a olhar para a bala?” dita por Piótr Illítch a Dmitri, sem ver e ouvir o Hugo. Os actores são a carne, o espírito, a força, a fragilidade, as hesitações, o suor, o movimento brusco inesperado, o olhar inquieto lançado no momento certo, o tremor na voz, o riso, o choro, o cansaço, a vontade, o sentido que se dá a uma frase, a ambiguidade que nos faz querer respostas, o desejo de começar, a tristeza no acabar, o medo de correr mal, o orgulho, a vaidade, o entusiasmo, a raiva, a preguiça, o estar aqui e continuar mesmo quando o sentido é difícil de compreender.

Há muito tempo, quando escrevi sobre os propósitos para a criação de *Ivan ou a Dúvida*, falei sobre “o factor humano”⁴⁶ como a coisa mais importante para mim no teatro. O factor humano é principalmente o actor e continua a ser a coisa mais importante para mim no teatro.

46 Neste texto, *Capítulo 2 — Ivan ou a Dúvida, O factor humano*. pp. 102-103.

A música, a luz, a cenografia e os figurinos

Nesta segunda criação teatral do Projecto Karamázov houve indiscutivelmente uma evolução no trabalho nas áreas de música, luz, cenografia e figurinos. Como aliás se reconhece em todo o trabalho (nomeadamente na abordagem ao texto literário, ao trabalho dos actores e também à escrita de texto cénico). Na música mais do que uma evolução podemos falar de mudança de paradigma: passamos da utilização de música já existente, gravada e reproduzida através de sistema áudio, para música original feita em contexto de criação e tocada ao vivo em cena. Esta mudança provoca uma relação bem mais visceral, próxima e imiscuída entre o mundo musical/sonoro e o mundo do espaço, do texto, dos actores e das suas interpretações. Ganha um peso e uma importância na definição deste universo teatral que não tinha tido nos outros momentos da criação. Acrescenta-se a estética autoral da música Ana Bento: própria, particular, característica, que jogará com a estética de Ana Limpinho e de Cristóvão Cunha, orientada e articulada pela minha própria concepção estética do espectáculo. O espectáculo tornou-se muito mais *musical*. Embora houvesse ainda muitos momentos onde a música desaparecia ou se retirava para segundo plano, mas ela estava lá presente, como elemento de jogo, de criação, e mesmo como elemento de constituição do espaço cénico.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Hugo
Sovelas e Ana Bento.

Foto © Luís Belo

Seguindo a nossa lógica de exposição dos mecanismos de criação teatral, fazia sentido que também a música fosse assumida como tal, portanto, tínhamos os vários instrumentos e a própria música bem à vista, dentro do espaço cénico, como uma presença viva e activa, que transforma os acontecimentos em cena, e com quem os actores interagem, reconhecendo a sua presença e as potencialidades cénicas dessa presença. Ter a Ana Bento na criação connosco, permitiu-nos imaginar alguns momentos do espectáculo com uma natureza fundamentalmente musical, o que fazia muito sentido, principalmente porque queríamos explorar um lado vertiginoso, frenético e excessivo nos ambientes. E tornou-se ainda mais interessante poder imaginar a noite do delírio de Dmitri, quando vai para Mókroe esbanjar todo o seu dinheiro numa última grande farra, com a participação de uma banda rock improvisada pelos três homens (que também eram os três Dmitris até esse momento) que se cria do nada, toca e canta um grande êxito rock (imaginamos nós) e se desfaz com a mesma rapidez e magia.

A cenografia, de que já falámos, a partir do elemento central da terra, da profundidade e da utilização de um plano elevado ao fundo (invertendo o espaço usado em *Ivan ou a Dúvida*), cresceu em pormenores, adquirindo uma qualidade um pouco abstracta e conceptual, mas sem perder a sua estética concreta e funcional. Alguns elementos vieram juntar-se a estes três mencionados trazendo outras características. Por exemplo, os tules brancos enormes (usados como adereço e figurino) mas que ficavam à vista e sugeriam uma leveza e uma espécie de qualidade etérea (nuvens, ar, nevoeiro...), e que eram também o oposto do grande tule negro usado na boca de cena de *Ivan ou a Dúvida*. As bacias que serviam para os actores mergulharem as cabeças e eram usadas na cena final do interrogatório/tortura mas que evocavam também o elemento água em cena. E os vários elementos trazidos para cena durante a festa/delírio de Mokroe, que permitiam criar uma sensação de caos no espaço.

Os figurinos, contagiados pela presença do tule, conferem às figuras femininas uma qualidade que nos leva para vestuário de época mas sem perder a natureza muito específica e intemporal do universo criado. A ideia de mudança de personagens entre os actores permitiu jogar com paletas de cor para cada personagem. Criando variações rápidas, funcionais, mas ao mesmo tempo esteticamente ricas e diversificadas. Tudo isto com um toque muito característico do trabalho criativo de Ana Limpinho, onde se sente a paixão pelas coisas manuais, artesanais, pelos mecanismos que funcionam à vista, e ao mesmo tempo um cuidado delicado com os pormenores.

A luz do espectáculo, criada por Cristóvão Cunha, continua a mesma linha por ele desenvolvida ao longo dos vários momentos de apresentações públicas do Projecto Karamázov. Neste caso Cristóvão propõe, por exemplo, num pensamento de contaminação entre o espectáculo *Ivan ou a Dúvida* e este, um candelabro suspenso sobre a zona da terra em vez dos candeeiros de metal preto. Este candelabro serve ao mesmo tempo como fonte de iluminação e elemento cenográfico, simbolizando o excesso e a sensualidade de Dmitri em oposição à frieza e contenção de Ivan. O desenho de luz caracteriza-se, mais uma vez, pela capacidade de criar atmosferas muito diferentes que permitem aprofundar e completar as leituras dramáticas do espectáculo. Há também o cuidado de criar sintonia com as ideias-chave da encenação, na sua vertente de exposição dos mecanismos teatrais, iluminando zonas do palco (partes das paredes do fundo e laterais, por exemplo) que nos remetem para a realidade concreta do espaço que nos circunda.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, Junho
2019. Na fotografia Hugo
Sovelas, Sónia Teixeira,
Guilherme Gomes,
Susana C. Gaspar e João
Miguel Mota.

Foto © Luís Belo



Cartaz *Dmitri ou o Pecado*
Junho 2019.

Design © Teatro Viriato
Foto © Luís Belo

teatroviriato

Cooperativa
financiada por

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

ARTES
CULTURA

ARTES
CULTURA

ARTES
CULTURA

ARTES
CULTURA

ARTES
CULTURA

Vídeo 6



Registo de vídeo da
estreia de *Dmitri ou o Pecado*, Junho 2019,
Teatro Viriato.

Vídeo © Teatro Viriato



Na direcção de um teatro cada vez mais autoral

Olhando para *Dmitri ou o Pecado* no seu todo e com alguma distância e objectividade, penso que aquilo que é mais assinalável, na comparação com *Ivan ou a Dúvida* mas mesmo sem essa comparação, é uma determinada qualidade autoral: o espectáculo tem características próprias, únicas, particulares que denotam uma autoria, um ponto de vista, determinadas escolhas irrepetíveis, e distintivas. Essa autoria não é de todo, apenas minha. Não é por acaso que a ficha artística de um espectáculo teatral contempla, para além da área da representação, as áreas de luz, cenografia, figurinos e música (entre outras possíveis). E como referi anteriormente o trabalho nessas diversas áreas evoluiu na presença e ousadia dessas propostas. Isso aconteceu dentro de uma lógica colectiva que foi fortemente moldada pela minha relação com a obra literária e com a criação teatral, que ao longo deste percurso tem crescido também em autonomia, maturidade, vontade e capacidade de arriscar, fazendo a relação subjectiva com o material de inspiração emergir de modo cada vez mais assumido e preponderante. Uma encenação mais ousada que se manifesta na utilização de um maior número de sinais simbólicos: a terra no chão, o dispositivo musical à vista com a música a tocar à vista, as propostas de personagens interpretadas de modo cada vez mais “pós-dramático”, como por exemplo as personagens feitas pelas duas actrizes em simultâneo, as cenas desenvolvidas através de movimento e situações de acção e gestualidade, como a cena do “Parricídio”, a utilização de uma fragmentação do texto mais acentuada de modo a criar planos de ligação com as nossas interpretações subjectivas da obra, etc..

A criação e interpretação de música original é só por si um grande salto em relação à autoria e originalidade nessa área.

A dimensão da cenografia e figurinos cresceu muito através das propostas menos naturalistas, referidas acima, e ainda da criação de figurinos também eles muito simbólicos e criativos (os tules, as personagens definidas por elementos de vestuário como o grande sobretudo onde se enfiavam ao mesmo tempo Susana e Sónia).

O risco nas propostas de linguagem que já se assumia em *Ivan ou a Dúvida* é com *Dmitri ou o Pecado* levado definitivamente mais longe, propondo um objecto mais rico, diversificado, com mais camadas e leituras. O espectador é convidado a fazer uma viagem que exige alguma atenção da sua parte, no que concerne a compreensão da *narrativa* proposta, mas que também lhe pode proporcionar um belo momento de imersão num mundo menos quotidiano e muito mais onírico. Foi essa uma das reacções que mais claramente se manifestou entre os espectadores: uma viagem exuberante, onde nem tudo se conseguia explicar, mas onde os sentidos e as sensações eram muito solicitados. O “mergulho” e o “deixar-se levar” eram as imagens que desde o início me perseguiram neste mundo *dmitriano*, e que encontraram a sua forma concreta nesta nossa obra teatral.

Dossiê de apresentação *Dmitri ou o Pecado*

A partir de
Os irmãos Karamázov
de Fiódor Dostoiévski

DMITRI OU O PECADO

PROJECTO KARAMÁZOV
de Sónia Barbosa



RITUALDEDOMINGO

× ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA ×

*“Aos insectos, sensualidade!
Eu sou esse mesmo insecto, meu irmão,
e é em especial de mim que se trata. E
todos nós, os Karamázov, somos assim, e
também em ti, anjo, esse insecto vive e
engendra tempestades no teu sangue. É
uma tempestade, porque a sensualidade
é uma tempestade maior do que as
tempestades! A beleza é uma coisa
assustadora e terrível!”*

Dmitri Karamázov, em “Os irmãos Karamázov”
de F. Dostoiévski

PROJECTO KARAMÁZOV de Sónia Barbosa é um projecto de pesquisa e criação teatral a partir da obra literária “Os Irmãos Karamazov” de Fiódor Dostoiévski, pensado para um período mínimo de 4 anos, com o objectivo de criar três espectáculos teatrais a partir de três pontos de vista sobre a obra: “Ivan ou a Dúvida”, “Dmitri ou o Pecado” e “Aleksei ou a Fé”. O projecto compreende também um percurso de encontros pedagógicos para diferentes públicos, a partir das três temáticas abordadas, e a realização de um Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a orientação da Professora Doutora Anabela Mendes. Tem como parceiro na criação artística o Teatro Viriato, em Viseu.

“Os Irmãos Karamázov”, partindo de uma das questões basilares do pensamento filosófico e espiritual - o Parricídio, propõe três pontos de vista muito distintos, embora interligados, sobre a vida e o mundo, personificados pelos três irmãos: Ivan, Dmitri e Aleksei. Estas três perspectivas, que designámos por Ivan ou Dúvida, Dmitri ou o Pecado e Aleksei ou a Fé, (assumindo o nosso contexto histórico e cultural de raiz judaico-cristã), continuam a representar nos dias de hoje motores de questionamento e de procura para o espírito humano e a sua relação com tudo o que o rodeia. Esta representação dos três irmãos permite-nos abordar a obra a partir de um determinado posicionamento filosófico, o que acabará por ser condição fundamental na criação dos três espectáculos teatrais.

A dúvida enquanto fruto do questionamento e da racionalidade lavados ao extremo.
O pecado enquanto exaltação dos instintos mais irracionais, selvagens e destruidores no ser humano.

A fé enquanto capacidade de entrega total perante algo desconhecido.



DMITRI OU O PECADO

Depois de concluída a primeira fase do projecto à volta da figura de Ivan Karamázov, com a estreia do espectáculo *Ivan ou a Dúvida* em Fevereiro de 2017 no Teatro Viriato (espectáculo ainda em digressão), trabalhamos agora na segunda fase cujo principal foco de estudo é a figura de Dmitri Karamázov.

Dmitri, o primeiro filho: apaixonado, sensual, irascível, violento. Aquele que abertamente anuncia o seu desejo de matar o pai - será ele o parricida? Dmitri representa a ideia de pecado, porque não consegue (ou não quer) resistir aos impulsos violentos e destruidores que constantemente o assaltam.

Depois da primeira fase em que nos debatemos com a Dúvida de Ivan, e com a impossibilidade de escape perante esse radicalismo analítico; afrontaremos agora a via do delírio e do desejo. E também aqui nos vemos diante de um abismo: o do desejo descontrolado, o dos impulsos mais selvagens, o da entrega ao lado mais irracional e sensual da natureza humana. Debruçamo-nos sobre a viagem de Dmitri ao longo do romance, em particular os dias anteriores à noite do crime (o assassinato do pai), a noite do próprio crime e as consequências dessa noite. Dostoiévski conduz-nos lado a lado com Dmitri através dessas horas delirantes, exacerbadas, loucas.

E se em *Ivan ou a Dúvida* trabalhámos sobre a angústia do combate solitário e mortal entre um homem e a sua própria consciência, em *Dmitri ou o Pecado* serão o frenesim, o delírio, o arrebatamento e a paixão os motes que guiarão este processo. Uma outra faceta na obra de Dostoiévski, profundamente humana, retratada com a ampliação microscópica que lhe é habitual.



SOBRE O ESPECTÁCULO

Dmitri ou o Pecado foi estreado no dia 14 de Junho de 2019 no Teatro Viriato, em Viseu. O espectáculo surge de um processo criativo colectivo, entre encenadora e intérpretes (com intervenção dos criativos das áreas da música, cenografia e luz), onde a própria construção da dramaturgia é resultado do trabalho com os actores. São usados elementos como o conteúdo da obra literária, a improvisação e o cruzamento com outros materiais e conceitos.

A dramaturgia que surge deste processo criativo chega-nos cheia de imagens, cenas sem texto, jogos corporais e musicais, planos e situações em sobreposição. Está lá o texto de Dostoiévski (e é todo ele de Dostoiévski!), mas posto em cena através duma forma muito subjectiva de olhar.

Queremos interrogar-nos sobre o desejo, a passionalidade, a sensualidade, a perda de controlo, a violência, a crueldade, a animalidade. Todos podemos ser Dmitri. Dmitri contagia-nos.

“Caiu a tempestade, atingiu-me a peste e estou infectado até agora.”

Esta infecção que se espalha, leva-nos para um mundo bem menos racional do que aquele que Ivan nos tinha proposto. E por isso, neste espectáculo, tudo é invadido pela ideia do subconsciente – daquilo que não se compreende completamente, daquilo que nos surge muitas vezes em sonhos através de imagens que não conseguimos sequer explicar. A sobreposição de significados, as diversas possibilidades de leitura, a ideia de planos que se sobrepõem em profundidade são alguns dos elementos que nos permitiram transformar a ideia de subconsciente em matéria teatral.

É realmente um mundo mais frenético, mais grotesco, mais selvagem, mais estridente, mais inexplicável, o que nos surge do “espectro dmtriano”. Permitiu-nos trabalhar numa zona híbrida, misturando diferentes códigos teatrais, e arriscando uma dilatação de ambientes bem mais ousada do que aquela que percorremos na criação de “Ivan ou a Dúvida”. Mas, também desta vez, a natureza do espectáculo nasce da tentativa de mergulho e pensamento profundos sobre obra de Dostoiévski. Uma fonte de inspiração que se tem mostrado inesgotável. Até agora.



FICHA ARTÍSTICA

Produção
Ritual de Domingo
Associação Artística

Co-produção
Teatro Viriato

Encenação e dramaturgia
Sónia Barbosa

Interpretação
Guilherme Gomes
Hugo Sovelas
João Miguel Mota
Sónia Teixeira
Susana C. Gaspar

Espaço cénico e figurinos
Ana Limpinho

Desenho de luz
Cristóvão Cunha

Música
Ana Bento

Comunicação e design gráfico
Nuno Rodrigues

Fotografias e vídeos
Luís Belo

Consultoria dramaturgical
Anabela Mendes

APOIOS

Fundação GDA
Fundação Lapa do Lobo
Município de Viseu
Associação Naco
Acert
Contraponto
Lugar Presente
Companhia Paulo Ribeiro
Escola Superior Educação Viseu
Freguesia de Viseu

DIMITRI OU O PECADO





BIOGRAFIAS

SÓNIA BARBOSA

Encenação / Dramaturgia

Actriz, encenadora e docente, licenciada em Estudos Teatrais/Interpretação na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, em 1999. Actualmente desenvolve Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o "Projecto Karamázov". É artista associada do Teatro Viriato desde 2011.

Como actriz trabalha em Portugal e em Itália (onde viveu entre 2002 e 2009) sob a direcção de Pierre Voltz, Nuno Cardoso, Andrej Sadowsky, Saguenail, Graeme Pulleyn, Rafaela Santos, Joana Craveiro, Marta Pazos, Fortunato Cerlino, Francesco Saponaro, Luciano Melchionna, Emanuela Guaiana, Cristina Pezzoli, Madalena Victorino, Giacomo Scalisi, Rogério de Carvalho, Nuno Nunes, entre outros. Em inúmeros projectos como: "Da imortalidade", a partir do épico de Guilgamesh, direcção Nuno Nunes (Propositário Azul/Teatro da Cornucópia, 2015); "O que é que o pai não te contou da guerra" de Fernando Giestas, encenação Rogério de Carvalho (Amarelo Silvestre/TNSJ, 2015); "Esta é a minha cidade e eu quero viver nela", direcção Joana Craveiro (Teatro do Vestido/Teatro Viriato, 2013); "Microglobo", a partir de Shakespeare, direcção Graeme Pulleyn (Teatro Mais Pequeno do Mundo, 2014); "Antagediagone" a partir de Antígona, de Emanuela Guaiana (Festival di Armunia, Itália, 2009); "Lo zio Vanja" de Anton Tchekhov, encenação Fortunato Cerlino (Teatro India, Roma, Itália, 2005), entre outros.

É responsável pelas encenações de Estilhaços a partir de A. Tchekhov (Projeto OFF - 2009), Os malandros a partir de Bertolt Brecht (Projecto OFF - 2011), Um Sonho a partir de W. Shakespeare (Projecto OFF - 2013), Crime e Salvação a partir de Marguerite Yourcenar, (Naco - 2009), Pinóquio a partir de Carlo Collodi, (Companhia Paulo Ribeiro/Teatro Viriato - 2010), Eira a partir de Ana de Castro Osório e Vergílio Ferreira (Naco - 2011), ÁrvoreSer a partir de Ítalo Calvino (Teatro Viriato - 2012), Babel de Letizia Russo (Propositário Azul - 2013), Dentro a partir de A. Tchekhov (Jardins Efémeros - 2014), Volfrâmio - cenas de uma aldeia de camponeses mineiros, a partir de Aquilino Ribeiro (Projecto OFF - 2015), Ivan ou a Dúvida, a partir de F. Dostoiévski (Ritual de Domingo/Teatro Viriato 2017), entre outros.

Orienta laboratórios e aulas de teatro e expressão dramática em vários contextos desde o ano de 2000 (Câmara M. Sta. Mª da Feira, Associazione Historia-Roma, Universidade de Génova, Lugar Presente/Companhia Paulo Ribeiro, Teatro Viriato, APPDA-Viseu, Associação Naco, Fundação Lapa do Lobo, etc.). Orientou a Formação de Expressão Dramática/Teatro do Programa de Educação Estética e Artística da DGE, entre 2010 e 2016, na área de Viseu. Actualmente é docente na área de teatro na escola Lugar Presente e na Escola Superior de Educação de Viseu.

CRISTÓVÃO CUNHA

Desenho de luz / Direcção Técnica / Produção

Licenciado em Comunicação Social na ESEV e Comunicação Audiovisual em Salamanca. Começou no Teatro da Academia de Viseu em 97 e iniciou o percurso profissional no Teatro Viriato em 2000.

Actualmente é director técnico das digressões de Happy Island (La Ribot + Dançando com Diferença), Companhia Paulo Ribeiro, Produções Independentes, Jardins Efémeros e Yola Pinto.

Tem colaborado em desenhos de luz de vários criadores de dança ou teatro como Paulo Ribeiro, Rui Catalão, Madelena Vitorino, Miguel Castro CaldasCircolando, John Mowat, Romulus Neagu, Filipa Francisco, Víctor Hugo Pontes, Patrick Murys, Graeme Pulleyn, Ferloscardo, Yola Pinto, Emanuela Guaiana, Pieter Michael Dietz, Leonor Keil, Giacomo Scalisi, Jorge Fraga, Sónia Barbosa, Olga Roriz, Eric Moed, Tânia Carvalho, Teatro do Vestido, Teresa Gentil, Amarelo Silvestre, La Ribot para o grupo Dançando com a Diferença, entre outros.

Colabora pontualmente nas digressões de Marlene Freitas. Membro do Cine Clube de Viseu desde 1997. Membro Fundador da associação Ritual de Domingo e actual vice-presidente. Encenador de peças e director artístico do Palco para Dois ou Menos desde 2005.

ANA LIMPINHO

Cenografia / Figurinos

Bacharelato em Realização Plástica do Espectáculo pela Escola Superior de Teatro e Cinema, ano de 1999; Licenciatura em Design de Cena pela ESTC, ano de 2008.

Como cenógrafa e/ou figurinista colaborou com as companhias Teatro do Montemuro (encenações de Graeme Pulleyn, Abel Neves, Paulo Duarte, Peter Cann, Gil Nave, Steve Johnstone e José Carretas), Teatro Meridional (encenação de Miguel Seabra) e Comédias do Minho (encenações de João Pedro Vaz e Tânia Almeida) e com os encenadores André Amálio, Cláudia Chéu, Cristina Carvalhal, Francisco Salgado, Gonçalo Amorim, Hugo Sovelas, Joana Furtado, Jorge Listopad, Luís Gaspar, Luca Aprea, Nuno Nunes, Maria João Miguel, Miguel Sopas, Pedro Lacerda, Rute Rocha, Sónia Aragão, Sónia Barbosa e Tonan Quito. Implantação cenográfica para os projectos de exposições de fotografia contemporânea em espaço público Ente Margens - O Douro em Imagens, desenvolvido na Região do Douro de 2011 a 2013, e Flâneur - Novas Narrativas Urbanas, desenvolvido em onze cidades europeias de 2015 a 2017, direcção artística de Nuno Ricou Salgado/ Procur.arte.

ANA BENTO

Música: consultoria / composição / interpretação

Multi-instrumentista, compositora e workshop leader, iniciou os estudos musicais no Conservatório de Música de Viseu. Licenciou-se em Educação Musical (2001) e frequentou uma pós-graduação em Musicoterapia no C.I.M. de Bilbao (2002). Paralelamente realizou um percurso formativo na área da pedagogia musical com Pierre Van Hawe, Jos Wuytack, Edwin Gordon, Verena Maschat, Murray Schafer, Soili Perkiö, entre outros. Estudou saxofone com Mário Santos e João Martins. No início da sua carreira fez parte da Orquestra Juvenil do Centro e, actualmente, integra os projectos Cabeça de Peixe, Tranglomango, Colectivo Gira Sol Azul e Stopestra, colaborando, pontualmente, noutros projectos musicais, nomeadamente The Dirty Coal Train, entre outros. Compôs, interpretou e dirigiu ao vivo a música de espectáculos encenados por Helen Ainsworth, Graeme Pulleyn, Sónia Barbosa, Rafaela Santos, Márcio Meirelles, Maria Gil, Filipa Francisco, Romulus Neagu, entre outros. Co-fundou a Associação Gira Sol Azul na qual colabora e integra a equipa de vários projectos musicais como concertos para bebés e famílias, Orquestra (in)fusão e o grupo A Voz do Rock. Desde 2008 que colabora em projectos do serviço educativo da Casa da Música (Porto) na qual integra a equipa Factor-E. É artista associada do Teatro Viriato desde 2014

GUILHERME GOMES

Intérprete

Actor português, nascido em 1993 em Viseu. Entre 2009 e 2011, trabalhou com Graeme Pulleyn no projecto PANOS (Palcos Novos Palavras Novas), um projecto promovido pela Culturgest para jovens. Em 2009 criou os projectos OdeaPessoa e mais tarde o projecto Dizedor, duas plataformas de divulgação de poesia dita na internet. Em 2010 frequentou a escola de Verão da Royal Academy of Dramatic Art, em Londres. Em 2011 ingressa na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde se licencia em 2014. Entre 2014 e 2016 trabalho no Teatro da Cornucópia, sob direcção de Luis Miguel Cintra, participando em espectáculos com textos de Eurípides, Appolinaire, Gil Vicente, Pasolini, Wedekind, interpretando Hamlet de William Shakespeare na produção da companhia em 2015. Trabalhou com outros encenadores em Teatro, como João Mota, Jorge Silva Melo, Giacomo Scalisi, e no cinema com Rita Azevedo Gomes. Em 2015 funda o Teatro da Cidade com Bernardo Souto, João Reixa, Nídia Roque e Rita Cabaço. Actualmente frequenta o Mestrado em Sociologia no ISCTE.

JOÃO MIGUEL MOTA

Intérprete

Nasceu no Porto em 1977, estudou no curso de Teatro/interpretação na ESMAE que concluiu em 1999. A sua estreia foi no Teatro Nacional São João com a peça Noite de Reis de William Shakespeare, encenação de Ricardo Pais em 1998.

Desde aí tem trabalhado com várias companhias das quais destaca: TEP; Seiva trupe; Teatro Plástico; Teatro Nacional D.Maria II; Teatro Nova Europa; Teatro Infantil de Lisboa; Cine Teatro Constantino Nery; Propositário Azul.

Dos encenadores com quem trabalhou destaca: Norberto Barroca; Gabriel Vilela; Almeno Gonçalves; Álvaro Correia; Fernando Gomes; António Durães; Claudio Hochman; Nuno Nunes; Luísa Pinto; Rui Melo; Gonçalo Amorim; Sónia Barbosa.

Trabalhou diversos autores, dos quais destaca: William Shakespeare; Samuel Beckett; Harold Pinter; Rainer Werner Fassbinder; António Jose da Silva; Chico Buarque; Carlos T; Ionesco; Abel Neves; Jean Paul Satre; Arthur Miller; Jonh Whiting; Bertol Brecht; Rui Pina Coelho; Eça de Queirós; Fiódor Dostoiévski; Mia Couto.

HUGO SOVELAS

Intérprete

Licenciado em Teatro, Ramo de Actores e Encenadores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa, participou na XI International Session of ISTA – International School of Theatre Anthropology, com direcção de Eugénio Barba. Ao longo da sua formação passou por seminários com Living Theater, Odin Teatret, Marion Gough e Riccardo Mallus.

Desde 1998 que tem vindo a desenvolver o seu trabalho como actor e encenador. Trabalhou em várias estruturas como Teatro Praga, Gato que Ladra, Teatro da Trindade, Projecto Ruínas, Cendrev, Teatro Novo do Brasil, entre outros projectos pontuais.

Foi programador cultural na Câmara Municipal de Montemor-o-Novo (2001/07) e produtor executivo do Espaço do Tempo, com direcção artística de Rui Horta (2001/02).

Foi professor contratado, no Agrupamento de Escolas de Vialonga, leccionando Expressão Dramática aos 1º, 2º e 3º ciclos do Ensino Básico e Curso de Educação e Formação de Adultos (2005/10).

É membro da Direcção da Propositário Azul – Associação Artística desde 2003.

Ao longo dos últimos vinte anos tem vindo a desenvolver actividade como formador / director de actores junto de várias estruturas e associações.

Integra a rede Voyages du Geste (Kairos Danse ASBL – Bélgica, Cie Subito Presto / association Trisunic – França, Association Còrai – Itália, Association Khayal – Líbano, Théâtre Al Harah – Palestina e Propositário Azul – Portugal).

SÓNIA TEIXEIRA

Intérprete

Nasceu a 28 de Fevereiro de 1996 em Hamburgo na Alemanha. O seu percurso no Teatro teve início em 2012 com o projecto KCena - Projeto Lusófono de Teatro Jovem no Teatro Viriato em Viseu com o espectáculo "Sempre Em Frente até amanhecer" com encenação de Márcio Meirelles (Brasil). Integrou este projecto de 2012 a 2014 sendo também dirigida pelo encenador e actor Graeme Pulleyn (Portugal) e o encenador João Branco (Cabo Verde). Participou em vários festivais e projectos independentes de teatro, destacando a sua participação no Festival de Teatro Jovem de Viseu nos anos 2012 até 2016, sendo uma das artistas premiadas na categoria de melhor interpretação feminina e integrando grupos premiados noutras categorias. Frequentou o curso de artes visuais no ensino secundário e em 2014 entra para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto para se licenciar em Sociologia, contudo não termina a licenciatura. Em 2015 inicia os seus estudos na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) no ramo interpretação, integrando produções com a companhia Radar 360° e com o encenador Paulo Calatré. Durante o seu percurso recebeu formação em Máscara Neutra - Filipe Crawford, Novo Circo - Erva Daninha, Movement and awareness of the body - Joana Providência, Visual Theater - John Mowat, Divided - Henry Raby (National Association of Youth Theatre).

SUSANA C. GASPAR

Intérprete

(n. 1987, Lisboa). Actriz, encenadora e professora de teatro. Licenciada em Ciências da Cultura – com especialização em Comunicação e Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2008). Mestre em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação (2014), pela Escola Superior de Educação de Lisboa. Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Realizou o curso F.I.A (Formação Intensiva Acompanhada - estudos do corpo e do movimento) no Centro em Movimento, Lisboa, em 2013. Participou em residências artísticas no Líbano, Palestina, Alemanha e Áustria, sendo participante no projecto Citizen Artist Incubator. Recebeu formação em teatro com José Ávila Costa, Margarida Mestre, João Mota, Joana Craveiro, Berty Tóvias (Barcelona), Vanessa Segura (Barcelona), Maria Gil, Tamara Cubas, Nuno Nunes, Nuno Pino Custódio, Filipe Crawford, entre outros. Como actriz, integrou espectáculos em diferentes companhias, como, Grupo de Teatro de Letras; teatromosca; Valdevinos – Teatro de Marionetas; bYfurcação; Éter – Produção Cultural; Utopia Teatro; Teatro Rápido; Chão de Oliva; Musgo - Produção Cultural; Propositário Azul; entre outros. Dirigiu e interpretou Lampedusa, com o qual venceu o concurso Jovens Criadores 2012, na categoria de Teatro (promovido pelo CPAI), Corpo-Mercadoria e Mulher-Homem e Coroada.

NUNO RODRIGUES

Comunicação e Imagem

Formado em Design, em 2003, pela Universidade de Aveiro, funda com João Garcia o atelier de design 'DPX'. Assegurando a comunicação gráfica de agentes culturais como Teatro Viriato, Cia Paulo Ribeiro, Cine Clube de Viseu, Comum – Rede Cultural, Lugar Presente, entre outras companhias independentes. Envolvem-se também na criação de identidades e comunicação para municípios, candidaturas autárquicas e empresas, incluindo a criação e paginação do Jornal do Centro (até 2005) e na sua refundação em 2014 (até 2016).

Individualmente, participou na comunicação e co-produção de vários projectos culturais, pontual e/ou regularmente, como Jardins Efémeros (Pausa Possível), VistaCurta e Cinema na Cidade (CCV), Cult.Urb e Solos & Solidão (Carmo'81), Mina e Canas 44 (Amarelo Silvestre), Palco Para Dois ou Menos (Naco), Obj Art Lab (João Dias), Viseupédia e Museu do Falso (Projecto Património), Projecto Karamázov (Ritual de Domingo), entre outros.

Institucionalmente, colabora regularmente com o Município de Viseu em design editorial, comunicação de campanhas, eventos e exposições.

Produção gráfica e comunicação da Feira de São Mateus (Viseu Marca).

Relação com o Instituto Politécnico de Viseu como colaborador externo no processo de redesenho da identidade da marca IPV.

No campo empresarial, destaque para as colaborações com o grupo De Lemos/Habidecor, Controlvet, Alva – Research and Consulting, JS Clínica Médica, Beiragel, Incoveca, Restaurantes como Maria Xica e Inprovisio.

Continua a produzir publicações independentes e apresentar espetáculos multidisciplinares, filmes musicados, bandas sonoras, sonoplastia, cenografia, etc..

LUÍS BELO

(luisbelo.com)

Fotografia e Vídeo

(n. 1987, Viseu)

O seu percurso académico focou-se na imagem. Em 2008, licencia-se em Artes Plásticas e Multimédia pela Escola Superior de Educação de Viseu. Nos anos seguintes trabalha num alfarrabista enquanto vence vários prémios de fotografia e vídeo. Realiza mais de três dezenas de exposições de ilustração, levando a suas obras a várias cidades do país. O seu trabalho fotográfico é publicado em revistas como a *Atual*, *Ípsilon*, *O Mundo da Fotografia Digital*, *Público* e outros. Em 2014, vence o maior prémio monetário de ilustração alguma vez realizado em Portugal, o 1.º Concurso de Literatura Infantil do Pingo Doce. Desse prémio resulta a publicação do livro infantil "De onde vêm as bruxas?" pela Aletheia Editores (2014). Mais tarde, ilustra e publica "O que tem a barriga da mãe?", Editorial Presença (2016) e "Xadrez em Viseu", Edições Esgotadas (2017).

Está também envolvido na publicação de edições independentes através da Mediocre, projecto que criou e pela qual editou os ensaios fotográficos "Emergir" (2013) e "Cidade Nenhuma" (2015); trabalha como freelancer em design gráfico e ilustração para várias entidades nomeadamente Museu Nacional Grão Vasco, Projecto Património, Ordem dos Advogados, Amarelo Silvestre, entre muitos outros; está envolvido em criações de teatro, por exemplo "Histórias Incendiárias" (2014) com Patrick Murys e "Abílio, Guardador de Abelhas", com Graeme Pulley e Ricardo Augusto. Coorganiza uma mostra de curtas-metragens, Shortcutz Viseu, onde já realizou mais de 90 sessões e contou com duas centenas de convidados. Em 2010, criou o projeto Musiquim com o objetivo de conseguir um registo diferente dos músicos nacionais, lá colaborou com mais de 50 nomes, incluindo Camané, Dead Combo, B Fachada, The Gift, Nuno Prata, Márcia, Samuel Úria etc.

Em 2017, foi desafiado pelo festival de street art Tons da Primavera para, juntamente com Ana Seia de Matos, passar a sua ilustração para a parede, completando uma obra com cerca de 78m2.

CONTACTOS

Sónia Barbosa

938 301 481

ritualdedomingo@gmail.com

cargocollective.com/ritualdedomingo

www.facebook.com/projetokaramazov

CO-PRODUÇÃO

RITUALDEDOMINGO

× ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA ×

teatroviriato

APOIOS



MUNICÍPIO DE
VISEU

PARCEIROS



FUNDAÇÃO
LAPA DO LOBO



COMPANHIA
PAULO RIBEIRO

LUGAR PRESENTE
Companhia Paulo Ribeiro



ASSOCIAÇÃO CULTURAL
E RECREATIVA DE TONDELA



NACO
Núcleo Juvenil de
Arte e Cultura de
Oliveira



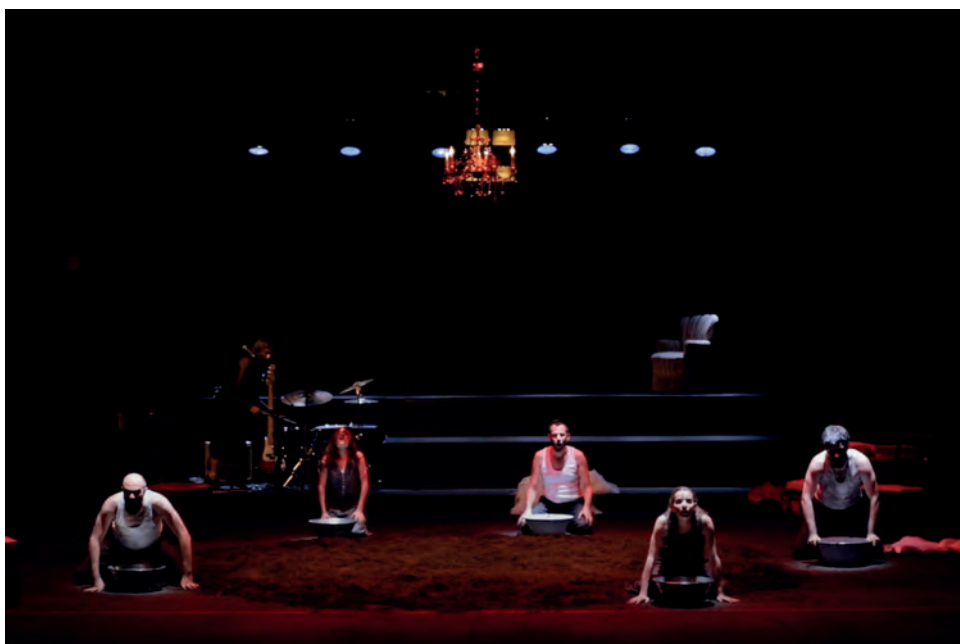
Freguesia de Viseu

AFTA



contraponto
associação, sustentabilidade, cultura, arte

Vídeo 7



Vídeo promocional do espectáculo *Dmitri ou o Pecado*

Vídeo © Luís Belo



Capítulo 4 —

ALEKSEI OU A FÉ

Terceira fase do Projecto
Karamázov

Uma torrente de palavras salgadas como lágrimas

Que difícil é falar de fé nos tempos que correm! Deixemos lá os tempos que correm, simplesmente, que difícil é para mim falar de fé.

A religião? Esqueçam. Não há uma única que me convença.

Deus? Qual deles? O das barbas brancas? O das virgens no paraíso? O que trouxe as tábuas? Os do Olimpo? Os Nórdicos? Os do Oriente?

Jesus Cristo? Talvez... é, no mínimo, inspirador enquanto figura.

(Para Dostoiévski era a figura: "se me convencessem que Jesus está fora da Verdade ainda assim eu preferia ficar ao lado de Jesus..." diz Dostoiévski — ou algo muito semelhante.)

Para mim a fé é um mistério, uma angústia, uma pergunta que não se vai embora, uma ideia que subsiste...

Nada nem ninguém pode responder a essa pergunta: Deus existe? Ou, por outras palavras, há um sentido maior para a nossa vida? Nada, a não ser a fé.

Mas eu sinto-me muito Ivan e não sou capaz de comprar uma fé *prêt-à-porter*, bem acabada e embrulhada que é só pagar e levar para casa. Dá-me logo para abrir o embrulho, desmontar as peças e ver do que é feita... e então, está tudo estragado, a partir do momento que se insinua a dúvida, já a fé não tem lugar.

Apesar disto, não me resolvo. Não me resolvo a matar Deus. Podia meter o Onfray, o Nietzsche e o Sartre debaixo do braço e ir viver a minha vida em paz sem Deus. Era o que eu fazia melhor. Não é Deus que me vai resolver o problema e responder à minha pergunta. Por isso mais vale agarrar-me ao que se pode agarrar — o corpo, o pensamento, a vontade, a subjectividade — e viver com isso da melhor forma que me for possível.

Está feito! E deslarguem-me a porta com as angústias existenciais!

Para quê continuar a angustiar-se quando tudo nos diz que é inútil... cada vez mais inútil. Cada vez somos mais incapazes de olhar para o infinito. Cada vez somos mais pequeninos. Dizem-nos que somos globais, que podemos escolher o que quisermos, que aquilo que pensamos importa, que a felicidade está ali ao lado à distância de um clique. Dizem-nos que somos solidários, que temos consciência dos males no mundo, que podemos fazer a diferença, que a sociedade civil transformará o mundo, que ainda há tempo. Mas enquanto nos dizem isso eu vejo-nos cada vez mais indiferentes a olhar para aquele corpo bebé afogado nas margens do mediterrâneo. Depois dele (e antes também), tantos outros corpos bebés. Tantos que já não sabemos o que fazer com eles. Aquilo que sabemos fazer é partilhar o post, assinar a petição, fazer comentários ora enraivecidos, mesquinhos, violentos, ora comovidos, indignados e chocados. Sempre sob o desígnio de Narciso: olharmos embevecidos para o nosso reflexo. Fazemos tão pouco mas ocupamos tanto do nosso tempo a fazê-lo. E o corpo do bebé lambido pelas ondas do mediterrâneo não me sai da cabeça.

Estou zangada. Estamos todos zangados. Mas é uma zanga que nos come por dentro. Se calhar é uma irritação, como diz Byung-Chul Han, não é raiva. Ou como diz a Mãe Coragem ao soldado que quer fazer uma reclamação: "se a tua raiva fosse daquelas que duram, eu mesma te instigava, mas não, a tua raiva é passageira e já está a passar. Não tenhas vergonha de mim, eu sou como tu — eles levaram-nos tudo" (ou algo muito parecido). Andamos nestas raivinhas passageiras a insultar pessoas pela internet, a indignarmo-nos e a assinarmos petições, e de vez em quando lá saímos à rua para a manif. E ao mesmo tempo que nos sentimos importantes porque podemos dizer a nossa opinião e a nossa opinião tem tanto valor como qualquer outra, perdemos-nos completamente no meio de todas as opiniões que têm tanto valor umas como as outras até que deixam de ter qualquer valor, porque é só mais uma num oceano de opiniões e subjectividades que têm direito ao seu espaço, ao seu lugar ao sol, a sentirem-se importantes. Um engano, um engano, um engano...

E entretanto vamos perdendo aptidões como a de falar com outra pessoa, olhos nos olhos. Como a de aceitar que para haver realmente espaço para todos tem de haver muita cedência de espaço por parte de cada um. Como a de saber esperar por uma coisa que não acontece AGORA. Como a de olhar para o mundo à nossa volta, não através de um écran mas assim mesmo à moda antiga, ao vivo e em directo. Como a de não precisarmos constantemente de nos atafulharmos de estímulos,

confirmações, entretenimentos, distrações, afazeres. Como a de escutarmos alguém sem termos obrigatoriamente de dar logo a nossa opinião sobre o que nos está a dizer.

E a arte? A religião? A cultura? O conhecimento? A política?

Tudo isso também vai arrastado pela maré das opiniões e das subjectividades, tudo se mistura, tudo se torna uma amálgama de coisas, muito interessantes e que fazem muito sentido e que são muito necessárias, e não esqueçamos a importância da diversidade, e blablabla, tudo num caleidoscópio de imagens e frases feitas e slogans que entram no ouvido.

A arte é moda. A cultura é mercado. A religião é fanatismo ou motivação para outras agendas políticas, ou paliativo para desiludidos e desencantados. O conhecimento é relativo. A política é jogos de bastidores, compromissos e mãos sujas. Atrás de tudo isto, o capital, naturalmente.

Mas se me deixo ir por aqui o cinismo é arrebatador, demolidor, é um dique que rebenta deixando uma massa de água que estava estagnada de repente soltar-se com violência e arrastar tudo à sua volta. A onda do cinismo é pujante e apazigua a nossa necessidade de culpados, de julgar, de descarregar as nossas frustrações. É tentadora, e para quem ainda não se rendeu completamente a ela, ela volta praticamente todos os dias a lambar-nos os pés e a recordar-nos que se quisermos é só deixarmo-nos levar por ela.

Mas o corpo do bebé morto lambido pelas águas do mediterrâneo volta a pairar na minha frente. E não há cinismo que sobreviva a esta imagem. Pouco sobrevive a esta imagem. Aquilo que sobrevive a esta imagem, no fim de tudo, são as lágrimas. As lágrimas são aquilo que não me deixa matar Deus. Primeira razão. Primeira grande razão. Enquanto houver lágrimas destas talvez possa haver Deus. Prefiro essa torrente de águas salgadas. Essa que não leva nada à frente, não rebenta com nada, não é demolidora. Mas corre, escorre, sem sentido, sem motivo, sem propósito, sem resolver absolutamente nada.

Estas mesmas lágrimas poderiam ser o motivo para fazer exactamente o contrário: matar Deus.

Matá-lo com raiva! Esfrangalhá-lo! Trucidá-lo! Afogá-lo! Queimá-lo! Gaseá-lo! Matá-lo de fome, matá-lo de trabalho, matá-lo de desespero. Mas depois de o matar destas formas todas vejo que as lágrimas ainda lá estão. As lágrimas pelo corpo do bebé morto na rebentação das ondas, não secaram. Enquanto elas não secarem talvez valha a pena pensar em Deus, escrever poesia, fazer arte...

Essas lágrimas são as mesmas que Aliocha verte com os 12 meninos à volta do lugar preferido da criança morta, o amigo perdido. Mas também são as que Ivan não consegue verter ao pensar na menina de 5 anos torturada pelos pais que chora à noite fechada no escuro e ao frio, a rezar para que Nosso Senhor a defenda. E também são as de Dmitri ao acordar do sonho onde viu a aldeia queimada e as mulheres magras e negras ao longo da estrada, enterradas na neve, e uma delas, a mais magra, a mais negra, com uma outra criança ao colo que chora com fome.

Por inútil, escusado, desnecessário, sem sentido, irrelevante que seja, a única coisa que me ocorre colocar ao lado da ideia de Deus são estas lágrimas.

“E agora basta, tu vais para um lado e eu vou para o outro, e não falemos mais nisto.” (Ivan Fiódorovitch Karamázov a Aliocha Fiódorovitch Karamázov)

Um salto de fé

O terceiro espectáculo previsto no Projecto Karamázov é *Aleksei ou a Fé*, a partir da figura de Aliocha Karamázov, o irmão mais novo.

Este será um capítulo particular no âmbito deste texto, uma vez que a criação ainda está por fazer — os tempos de produção e organização alongaram-se demasiado, não permitindo realizar este espectáculo dentro do calendário previsto para conclusão do doutoramento, embora ele já esteja planeado, agendado e em fase de pré-produção: a sua estreia irá acontecer no início de 2021 no Teatro Viriato (que se mantém como co-produtor do Projecto), e

haverá antes disso uma residência de criação a acontecer entre Agosto e Setembro de 2020, também no Teatro Viriato. Seguimos portanto a mesma metodologia de criação usada nos dois espectáculos anteriores.

Este capítulo, assim como os precedentes, fará uma abordagem à figura de Aliocha através da perspectiva de Dostoiévski, da nossa perspectiva, e ainda em relação com pensamentos e abordagens filosóficas e teatrais de outros pensadores e artistas pertinentes. Tentaremos também lançar as bases para a construção dramática apresentando e questionando os temas, linguagens e conteúdos que serão a matéria deste último momento da trilogia. Não teremos, porém, material prático de criação para apresentar ou analisar. Acabamos este texto com a ideia de futuro e devir, lançando sementes para algo que está para vir — uma ideia aliás muito presente e constituinte de todo este processo.

Aliocha e Dostoiévski

Aliocha é o protagonista de *Os Irmãos Karamázov* — é assim que Dostoiévski o apresenta no início do romance. Faz até questão de deixar uma Nota do Autor, um preâmbulo que antecede o livro propriamente dito¹, onde explica não só que se trata da biografia do seu herói Aleksei Fiódorovitch Karamázov, mas ainda que este é o primeiro de dois romances, e que o escreve para que o segundo seja melhor entendido pelos seus leitores (Dostoiévski morreu antes de escrever este segundo romance). No segundo romance sim, seriam mais visíveis os feitos do herói, enquanto que neste primeiro, ele o define como “uma pessoa activa, mas activa de uma maneira indeterminada, indefinida.”² Depois avança dizendo que ele é particular e até excêntrico mas justifica-se com a seguinte frase:

“Pois não só o extravagante “nem sempre” é o particular e o isolado, como, pelo contrário, acontece que ele pode por vezes trazer em si o cerne do todo, e os restantes homens do seu tempo são todos uns sedimentos que por qualquer razão foram durante algum tempo arrancados desse todo pelo vento.”³

Prepara o seu leitor com esta ideia de que vai contar a história de um homem não muito notável, aparentemente, mas que na verdade o é por efeito de oposição a uma realidade confusa, desregrada, onde falta um sentido que una todas as partes. O tom quase messiânico que ele imprime à figura de Aliocha nestas primeiras linhas, podia evidentemente causar desconfiança e algum desprezo por parte da crítica mais sarcástica e materialista — era o que ele temia.⁴ Talvez por isso, comece com esta Nota do Autor que lhe permite passar as ideias que pretende mas protegido pelo tom retórico de alguém que está bem consciente dos riscos deste tipo de postura ideológica, nos tempos em que vivia. *Uma no cravo e outra na ferradura*, como se costuma dizer.

Diz Frank a propósito das intenções de Dostoiévski em relação a Aliocha, no seu *“Dostoiévski — um escritor em seu tempo”*:

1 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 11-12.

2 Idem, ibidem. p. 11.

3 Idem. Ibidem. p. 11.

4 FRANK, J.. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 998.

“Para Dostoiévski, Aliócha e seu mestre Zóssima com certeza estavam no centro do “todo” russo, e um dos objetivos do livro era deixar isso claro para aqueles que rejeitavam a divindade de Cristo ao mesmo tempo que reverenciavam os valores do povo russo que passou a adorá-lo através da pessoa de Zóssima.”⁵

Aliocha representa o amor que tudo perdoa, associado à figura de Nossa Senhora na ortodoxia russa. O seu carácter e comportamento não são explicados de modo psicológico, dando a entender que há alguma inspiração nele talvez de tipo sobrenatural, como a que caracteriza os homens santos: *“a pureza moral da sua natureza e o amor que inspira em todos, (...) são atributos tradicionais dos santos”⁶*. Esta religiosidade natural de Aliocha, esta fé incondicional, não o afasta porém das questões políticas e sociais do seu tempo. Aliás ele é descrito pelo autor como *“um jovem dos nossos tempos modernos, ou seja, honesto por natureza, que exigia a verdade, que a procurava e tinha fé nela(...)”⁷*. Dostoiévski tenta ainda desconstruir a possibilidade de Aliocha ser interpretado como um místico, um idealista, *“um sonhador pálido”*, fora do mundo, de modo a reforçar a sua natureza activa e a sua participação consciente no desenvolvimento dos acontecimentos da época.⁸

A figura de Aliocha está profundamente interligada com a figura do ancião (*starets*⁹) Zóssima, representante de uma instituição milenar de sábios monges, considerados *pais espirituais* e seguidos em total e completa obediência pelos seus noviços. Esta figura religiosa milenar tinha sido recuperada na Rússia no século anterior ao momento em que Dostoiévski escreve o romance, e ele pretendia argumentar a sua importância e o seu papel preponderante no reencontro da fé perdida, em particular para os elementos das classes sociais mais elevadas, já que para o povo russo esta figura tinha sido desde logo altamente respeitada. Ele caracteriza-se como um confessor, um confidente, uma guia espiritual, a quem as pessoas, desde as mais simples do povo até às da mais alta nobreza, confessam as suas dúvidas, os seus pecados, os seus sofrimentos e pedem orientação e conselhos. Quando um noviço escolhe um ancião e é aceite por ele como seu discípulo e seguidor, deixa de ter vontade própria, que é entregue ao ancião em plena obediência e total abnegação. Diz Dostoiévski acerca dessa escolha de vida:

“Esta prova, esta terrível escolha de vida é assumida voluntariamente na esperança de se vencer a si mesmo depois de uma longa provação, de se dominar a tal ponto que se possa finalmente alcançar, através de uma obediência de toda a vida, uma liberdade perfeita, ou seja, a liberdade de si próprio, para escapar ao destino daqueles que viveram toda uma vida sem se encontrarem a si próprios.”¹⁰

A figura, a vida e os ensinamentos do ancião Zóssima (através do testemunho de Aliocha) surgem como uma resposta à figura e às ideias de Ivan Karamázov, e preenchem os Livros Quinto e Sexto, considerados por Joseph Frank o “centro ideológico” da obra, onde a grande questão da fé contra a razão é desenvolvida ao máximo. No livro Quinto temos a revolta de Ivan contra o Deus judaico-cristão, culminando com a Lenda do Grande inquisidor; no Livro

5 Idem, ibidem. pp. 998-999.

6 Idem, ibidem. p. 1000.

7 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 33.

8 *“É possível que alguns leitores pensem que o meu jovem era de índole doentia, extática, pobremente desenvolvida, um sonhador pálido, um homenzinho descorado e macilento. Pelo contrário, Aliocha era nesse tempo um jovem de dezanove anos, esbelto, de faces coradas, olhar luminoso, que irradiava saúde.”* Idem, ibidem. p. 33.

9 “Starets” significa “ancião” em russo — idem, ibidem. Notas finais. p. 765.

10 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 35.

Sexto temos a resposta de Dostoiévski através da *“pregação de Zóssima da necessidade de uma fé em Deus e na imortalidade como única garantia para o amor ativo pelo próximo exigida por Cristo.”*¹¹

É importante notar que mesmo dentro do tema da fé e da religião, Dostoiévski não perde a sua capacidade analítica, nem o seu olhar crítico e observador — a sua fé não é cega, e o seu modo de dissecar os costumes, os maus hábitos e as degenerações entre as práticas e hierarquias religiosas é contundente, sarcástica e sem piedade. Exemplo disso é o *Capítulo IV — A revolta, do Livro Quinto*¹², onde Ivan conta vários episódios da crueldade humana, entre eles o caso de Richard, o criminoso condenado à morte e convertido pelos *“padres e membros de diversas confrarias cristãs, damas caridosas”*¹³ ao protestantismo antes de ser executado. Aí se ridiculariza a obsessão de *“toda a Genebra filantrópica e beata”*¹⁴ por converter o facínora, sem a mínima preocupação em compreender o porquê do facínora se ter tornado um facínora (foi abandonado pelos pais, criado como se fosse um animal, a trabalhar como um escravo desde tenra idade, insultado, maltratado, subnutrido, considerado menos do que os porcos que tratava; em adulto, quando chega à cidade para trabalhar e sobreviver sozinho, não tendo quaisquer bases morais ou éticas que lhe viessem da sua infância, acaba por assassinar um velho para o roubar). É Dostoiévski a condenar o protestantismo na sua hipocrisia, falsa generosidade e autocomplacência.

*“E lá arrastaram o irmão Richard, coberto de beijos dos outros irmãos, para o cadafalso, deitaram-no na guilhotina e cortaram-lhe também fraternalmente a cabeça, porque também sobre ela descera a bem-aventurança. Isto é mesmo característico. Esta brochura foi traduzida para russo por uns quaisquer benfeitores protestantes russos da alta sociedade e distribuída gratuitamente com jornais e outras publicações para ilustração do povo”*¹⁵

E no *Capítulo V* do mesmo *Livro Quinto — O Grande Inquisidor*¹⁶ — a crítica feroz é agora contra o catolicismo, usando a figura do Cardeal Inquisidor, uma das figuras mais poderosas da hierarquia da Igreja Católica, para desnudar a sede de poder, a hipocrisia, o autoritarismo, a ambição e mesmo a falta de fé que Dostoiévski advertia nos comportamentos e práticas dos religiosos desta Igreja.

Mas mesmo a religião ortodoxa russa não escapa à sua crítica. Enquanto exalta a figura do *starets* Zóssima, critica outros representantes da mesma igreja que segundo ele, tinham uma visão antiquada, conservadora, ligada a velhos hábitos vazios de significado, do que era a religião e a fé. Um exemplo disso é a personagem do monge Ferapont, um velho padre asceta, cujo fanatismo é descrito como algo desequilibrado e grosseiro, em nítido contraste com o humanismo esclarecido de Zóssima, que não tem medo de se abrir às ideias do mundo moderno. Através de Ferapont, Dostoiévski evidencia também uma espécie de *“materialismo racionalista religioso”*, onde as regras exteriores (como o jejuar e o auto-flagelo) são cumpridas literalmente, sem haver nisto o envolvimento profundo e sincero da essência da própria pessoa; e onde a os mistérios da fé são reduzidos à visão de demónios que o asceta alega ter destruído prendendo-lhes o rabo numa porta. Esta ingenuidade materialista que

11 FRANK, J. Dostoiévski. *Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 995.

12 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 242.

13 Idem, ibidem. p. 245.

14 Idem, ibidem. p. 246.

15 Idem, ibidem. p. 246.

16 Idem, ibidem. pp. 252-269.

faz a fé depender de provas físicas, esta superstição devota aliada a um orgulho desmedido que o padre Ferapont demonstra, contrasta fortemente com a posição do ancião Zóssima de grande humildade e mansidão.¹⁷

“O modo como Dostoiévski trata Ferapont ilustra a subtilidade e delicadeza com que elabora o tema da fé, bem como a profundidade de sua intuição, que se compara à de Kierkegaard, da total irracionalidade e subjetividade desse tema.”¹⁸

Esta é a base ideológica para a personagem de Aleksei Karamázov, mas Dostoiévski dá-lhe também a capacidade de se desenvolver, de se interrogar, de duvidar, de participar activamente em todos os acontecimentos do romance, colocando mais uma vez a *ideia em acção*, de modo a investigar como pode a ideia ser personificada, como pode ser testada no mundo concreto (das pessoas, das emoções, das circunstâncias inesperadas, etc.). E também Aliocha, como os seus irmãos, tem direito a uma vida própria, a uma ambivalência que deixa amplo espaço para diferentes interpretações.

Aliocha visto por nós — um olhar sobre o seu percurso

Identificar Aliocha como o protagonista da história pode parecer estranho, uma vez que os principais acontecimentos (ou pelo menos os mais memoráveis, como as cenas de ciúmes e as querelas entre pai e filho, a Lenda do Grande Inquisidor, o assassinato do pai e o julgamento, por exemplo) são protagonizados por outras personagens. Mas a verdade é que Aliocha está sempre presente, como uma testemunha silenciosa, um mediador entre todas as partes, um confessor, alguém que permite que as grandes revelações do romance sejam possíveis. Todos os momentos-chave em que as personagens se revelam no mais profundo do seu íntimo, acontecem na presença de Aliocha.

Aliocha é uma alma tocada pela fé: acredita em Deus, acredita na humanidade, acredita no amor e na compaixão, e vive segundo esses princípios. Vive no mosteiro perto da cidade e torna-se discípulo do starets Zóssima. Mas acaba por sair do mosteiro seguindo o conselho do seu mestre que o manda “para o mundo”. Não é um religioso no sentido beato, ignorante, passivo, ingénuo ou submisso. Nem se pode dizer que seja um “religioso”, melhor seria defini-lo como “homem de fé”. É um rapaz corajoso, envolvido com as questões sociais à sua volta, activo, incansável, disposto a “sujar as mãos” para melhorar o mundo. Aleksei acredita, ama, acolhe e, principalmente, escuta os outros. Movendo-se entre a *razão* e o *sentimento*, serve de consolo e guia a todos os que o rodeiam.

Aliocha vive no mosteiro mas visita regularmente o pai em sua casa. Visita Dmitri, Ivan, Katerina Ivánovna, a senhora Khokhlakova e a sua filha Liza, o menino doente Iliúcha e a sua família. É a personagem, como já dissemos, que serve de testemunha a todas as outras, que acompanha todos os grandes acontecimentos.

É ele que propõe um encontro entre o pai e o irmão Dmitri (e mais alguns intervenientes) com o seu ancião Zóssima, na esperança que ele consiga trazer concórdia à família.¹⁹

17 FRANK, J. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 114.

18 Idem, *ibidem*. p. 114.

19 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. *Livro Segundo. Reunião Inoportuna*. pp. 41-97.

Entretanto no meio das convulsões familiares, também ele vive a sua crise. O seu ancião está doente e acaba por morrer. Ele presencia a sua morte (a propósito desta personagem Dostoiévski faz um grande desvio para contar a sua vida, e falar das questões da fé e da religião defendidas por ele). Depois da morte do ancião, Aliocha vive o seu momento de crise existencial em que duvida de Deus e põe em causa a sua fé — quando o cadáver do seu pai espiritual entra em decomposição antes do previsto e para além disso, começa rapidamente a cheirar mal (o que, segundo as crenças mais populares e supersticiosas do momento, punha em causa a possível santidade da pessoa, cujo cadáver por tradição levaria muito tempo a decompor-se e era suposto ter até um cheiro agradável²⁰), Aliocha zanga-se profundamente com Deus e pondera a hipótese de desistir de todos os seus propósitos e de se perder no caminho do pecado. Nesse momento, Rakítin cruza-se com ele e percebendo a sua perturbação aproveita para o levar a casa de Grúchenka; esta há muito que pedira a Rakítin que lhe trouxesse Aliocha porque queria conhecê-lo pessoalmente, e estava até disposta a dar-lhe uma soma de dinheiro, caso conseguisse convencê-lo a vir visitá-la. Ironicamente é através do encontro com Grúchenka que Aliocha supera a sua crise de fé²¹. Esta cena foi trabalhada por nós no espectáculo *Dmitri ou o Pecado*²².

Há ainda a sua relação com a jovem Liza, filha da senhora Khokhlakova, uma rapariga da classe alta, bem-educada, caprichosa, débil de saúde, que se desloca numa cadeira de rodas. Esta jovem doente tem um lado extremamente provocador e transgressor: gosta de provocar Aliocha, de pôr em causa a sua fé, de brincar com a ideia do bem e do mal. É como se estivesse a testar os próprios limites, ao mesmo tempo furiosa com o seu destino mas também desejosa de encontrar consolo e temperança. Há alguns diálogos bastante impressionantes entre os dois, por exemplo, quando ela diz que gostava de torturar crianças e dá o exemplo do menino de quatro anos a quem cortaram os dedos de uma mão e depois cruxificaram com pregos numa parede; ela imagina que é ela mesma quem o cruxifica e depois fica a olhar para ele enquanto ele geme e ela come compota de ananás.²³ Há nela, ao mesmo tempo, fascínio e repugnância pelo mal. E também aqui Dostoiévski nos faz mergulhar nesses impulsos sanguinários e cruéis que ele sabe fazerem parte de todo o ser humano.

No final, e apesar de todas as suas tentativas de prevenir a catástrofe, o assassinato do pai acontece mesmo. Ivan fica doente, Dmitri é preso e condenado. Mas a sua presença e a forma como ele intervém na vida de cada um, deixa marcas: todos eles — Dmitri, Ivan, Katerina, Grúchenka, Liza, e até o próprio Fiódor Pavlovitch — conseguem revelar o seu lado mais humano, mais generoso, mais puro, quando estão na sua presença.

Há também a sua relação com um grupo de crianças que se vai desenrolando ao longo do romance, e em que se pode ver de modo ainda mais evidente e extremo este conflito entre a pureza e a crueldade. Ele torna-se amigo de um menino muito revoltado (a primeira vez que encontra Iliúcha, o menino morde-lhe a mão até o fazer sangrar), que por estar furioso com a crueldade do mundo (o pai é injustamente ofendido e humilhado), se revolta contra as outras crianças da sua idade, com quem luta e se bate constantemente. Mas Aliocha através da sua intervenção consegue que o grupo de crianças se entenda entre si, que se apoiem uns aos outros e se tornem amigos. E acabará por ser este grupo de amigos que trará algum consolo e felicidade ao menino, no final da sua breve vida.²⁴

20 Idem, *ibidem*. Livro Sétimo. Capítulo 1, *Cheiros pútridos*. pp. 331-341.

21 Idem, *ibidem*. Livro Sétimo, Aliocha. pp. 331-366.

22 Neste texto. Capítulo 3. *Dmitri ou o Pecado*. pp. 322-327.

23 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Livro Décimo Primeiro, Capítulo III, *Um diabrete*. pp. 575-581.

24 Idem, *ibidem*. Livro Quarto. Capítulo III — *Encontro com escolares*. pp. 182-186./ Capítulo VI — *Laceração na isbá*, Capítulo VII — *E ao ar puro*. pp. 201-217./ Livro Décimo. *Os rapazes*. pp. 513-558.

Depois da condenação de Dmitri e da doença de Ivan, Aliocha continua a ajudar ambos, planeando a fuga de Dmitri, fazendo com que Katerina faça finalmente as pazes com Dmitri, apaziguando as dúvidas de Grúchenka em relação a Dmitri.²⁵ O romance termina no momento do funeral do pequeno Iliúcha, com uma conversa entre Aliocha e as crianças na qual ele fala da importância de nos lembrarmos da nossa capacidade de amar os outros com o amor que sentimos na infância, e de como a memória desse tipo de amor nos pode salvar durante toda a nossa vida adulta...²⁶

O que há ainda a descobrir sobre Aliocha

Há muitos aspectos da figura de Aliocha e mesmo dos eventos mais importantes de que ele também participa, que já foram abordados ao longo do nosso processo. Aliocha esteve muito presente em *Ivan ou a Dúvida* e também em *Dmitri ou o Pecado*, exactamente porque não era possível desenvolver as transformações que acontecem com essas duas personagens sem a presença do irmão Aliocha. Embora não tenha sido protagonista de nenhum dos dois primeiros espectáculos, foi presença fundamental. E agora no terceiro assume o protagonismo. No balanço final da nossa trilogia havemos de concluir que também para nós Aliocha foi protagonista do Projecto Karamázov — presente em todas as perspectivas, enquanto os dois irmãos, Ivan e Dmitri, provavelmente só vão estar representados cada um no seu respectivo espectáculo. Ele, nas palavras de Dostoiévski, também é o nosso “herói”. À medida que temos vindo a desenvolver o trabalho muita coisa se foi clarificando sobre esta figura, e agora que queremos olhar para ela de modo destacado e queremos evidenciar a sua perspectiva, é necessário fazer um enfoque ainda mais atento que isole as suas qualidades intrínsecas e possa ser transformado em matéria teatral, ainda não explorada nos processos anteriores.

A questão da fé torna-se o núcleo duro impossível de contornar. Esta questão tem um lado humano (ou humanista), que se revela na atitude de Aliocha para com os outros, na sua compaixão, na sua capacidade de ouvir, compreender e perdoar os outros, no seu amor activo, que o leva a desdobrar-se em inúmeros esforços para ajudar os outros a atravessar os seus sofrimentos e desafios. Este lado já foi abordado nos primeiros dois espectáculos.

Mas há ainda o aspecto espiritual e religioso que é necessário deslindar e compreender. O aspecto religioso para nós torna-se mais fácil de resolver: não nos interessa a apologia de nenhuma religião, seja ela ortodoxa, católica, protestante ou qualquer outra. Portanto, fica fora da balança qualquer intenção de expor ou defender pontos de vista religiosos, por si sós. No entanto, a fé, como a entendo em Dostoiévski e para mim mesma, não se pode reduzir apenas ao tema da religião. O próprio Dostoiévski sabia que a questão não se resolvia dessa forma e por isso dizia que até ao fim dos seus dias a luta interior entre a dúvida e a fé iria continuar:

“Eu lhe direi que sou um filho do século, um filho da descrença e da dúvida, sou isso hoje e (estou certo) assim continuarei até ao túmulo. Quanta tortura terrível essa sede de fé me custou e custa-me ainda agora, que quanto mais forte na minha alma, mais argumentos posso encontrar contra ela.”²⁷

25 Idem, ibidem. *Epílogo. Capítulo I — Projectos para salvar Mítia. Capítulo II — Por um momento, a mentira tornou-se verdade.* pp. 745-755.

26 Idem, ibidem. *Epílogo. Capítulo III — O funeral de Iliúchetchka. Discurso junto à pedra.* pp. 755-763.

27 FRANK, J. Dostoiévski. *Um escritor em seu tempo.* Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. p. 274.

A sua resposta ideológica através da figura de Aliocha tenta criar uma possibilidade concreta a que as pessoas se pudessem agarrar — nomeadamente os seus leitores, o povo russo, a juventude inquieta e revoltada, os pensadores, etc.. Mas ao mesmo tempo que desenvolve essa possibilidade, de modo concreto e em grande relação com a sua contemporaneidade, acaba por desenvolver também os seus opostos através da figura de Ivan, e mesmo da figura de Dmitri, que trazem as suas próprias verdades, as suas próprias inquietações, que não podem simplesmente ser caladas e ignoradas. Embora ideologicamente sonhasse com um mundo ideal onde a espiritualidade cristã, baseada no exemplo de Jesus, pudesse tornar-se uma realidade, a sua verdade artística (o seu eu mais profundo que na expressão artística emerge e se afirma, numa crueza impiedosa) revela exactamente essa angústia e essa dúvida profunda que o caracterizam.

A nós também, mais do que afirmar a fé, interessa-nos interrogar-nos de onde vem essa fé e porque temos necessidade dela. Mais do que dar uma solução para a angústia dos nossos tempos, interessa-nos interrogarmo-nos sobre a natureza dessa angústia (que é diferente da angústia dos tempos de Dostoiévski, embora com muitos traços comuns, principalmente os mais profundos que correspondem à natureza humana na sua essência). Mais do que propormos uma ideia de fé, interessa-nos perguntar se temos algum tipo de fé e se a temos: de onde vem ela, que fé é essa, de que é feita?

As crianças e a memória

Olhando para Aliocha quais são os elementos (para além da religião) que nos fazem equacionar a presença de uma fé — o acreditar incondicionalmente em algo como motor de acção no mundo? A resposta, parece-nos, está nas crianças. Para nós são elas que podem ainda hoje personificar essa possibilidade de fé, de acreditar em algo, de contacto com algo de misterioso e ao mesmo tempo criativo. Com Aliocha não se trata de relatos de histórias com crianças (como acontece em momentos muito importantes dos percursos de Ivan e Dmitri), mas da presença e do convívio com as crianças. De facto, uma grande parte do percurso de Aliocha ao longo do romance é contada através das suas relações com várias crianças, onde o ponto de vista se desloca também para os seus olhares, dando-nos Dostoiévski uma perspectiva do mundo do seu tempo, através dos olhos das crianças.

São essas as zonas do romance que ainda não foram tratadas e que permitem evidenciar a perspectiva de Aliocha. Aliocha tem ele mesmo alguma coisa de criança: a sua pureza, a sua capacidade de ouvir os outros sem os julgar, a sua curiosidade perante o mundo, a sua alegria e a sua energia criativa.

Outro aspecto importante que identificamos na perspectiva de Aliocha é a sua relação com a memória. Logo na caracterização inicial da personagem no romance são evocadas memórias da sua infância, como pontos de luz que se mantiveram vivos no seu ser e retornam no momento presente como indicadores do caminho a seguir. Exemplo disso é a memória que ele guarda da sua mãe, num longínquo dia da sua infância, em que os raios oblíquos do sol entravam no quarto onde a sua mãe implorava por ele e o entregava à Mãe de Deus.

“Tais recordações podem existir (toda a gente sabe) mesmo de uma idade mais tenra, antes dos dois anos, mas apresentando-se toda a vida apenas como que pontos de luz surgidos da escuridão (...). Era assim que acontecia com ele: lembrava-se de uma calma tarde de Verão, de uma janela aberta, dos raios oblíquos do Sol poente (era dos raios oblíquos que mais se lembrava), a um canto do quarto o ícone; diante deste, uma lamparina

acesa, e em frente do ícone a mãe, de joelhos, a soluçar como num ataque de histeria, com gemidos e gritos, agarrando-o nos dois braços, abraçando-o com força, até doer, e a implorar por ele à Mãe de Deus, erguendo-o nos braços na direcção da imagem como que a entregá-lo à protecção da Virgem...”²⁸

Esta ideia de que há memórias poderosas capazes de guiar e até mesmo salvar uma pessoa nos momentos mais difíceis da sua vida é apresentada diversas vezes ao longo do romance, sempre em relação com esta personagem.

Ainda no capítulo dedicado à apresentação de Aliocha, se diz que o motivo para ele regressar à sua cidade natal estava precisamente relacionado com a memória da sua mãe e a necessidade que ele sentia de visitar o seu túmulo. Mas logo a seguir Dostoiévski acrescenta que para além deste motivo, haveria com certeza mais alguma coisa: *“O mais certo é que na altura nem ele próprio soubesse e não fosse capaz de explicar o que se erguera de súbito na sua alma, que o atraiu irresistivelmente para um novo caminho, desconhecido mas inevitável.”²⁹* Assim se reforça a ideia de uma inspiração misteriosa e porventura sobrenatural que Dostoiévski faz pairar continuamente sobre esta personagem.

Novamente a ideia do poder da memória e do seu efeito regenerador e salvador é evocada no *Livro Sexto — O Monge Russo*, no relato do ancião Zóssima sobre a sua vida. Ele recorda o seu irmão Markel que morreu muito jovem, e que poucos meses antes da sua morte teve uma epifania que o converteu completa e profundamente a um cristianismo puro e abnegado, que lhe permitiu presenciar e ser testemunha viva do *Paraíso na Terra*.³⁰ O *Paraíso na Terra* é a ideia defendida por Dostoiévski como a concretização do amor incondicional universal que faz com que cada pessoa, após ter reconhecido que é responsável por todos no mundo exactamente porque todos os seres estão ligados por esse amor universal, viva em profunda harmonia e alegria interior, como no paraíso. O paraíso deixa de ser uma ideia de além-morte para passar a ser um estado de alma, um modo de vida, um reconhecimento da natureza invisível de todas as coisas. Diz Markel, o irmão do ancião Zóssima, no leito de morte à sua mãe:

“Mãezinha, minha querida, choro de alegria e não de mágoa; eu mesmo quero ser culpado diante deles, só não te posso explicar, porque nem sei como os amar. Que seja eu o pecador diante de todos, mas que todos me perdoem, isso será o paraíso. Pois não estou eu já no paraíso?”³¹

E, a propósito desta memória, diz o próprio Zóssima no seu leito de morte:

“Na altura tudo isso me impressionou, mas não demasiado, embora tivesse chorado muito no funeral. Era muito novo, uma criança, mas todo o sentimento ficou, indelével, guardado no meu coração. A seu tempo tudo havia de se erguer e de dar sinal de si. E assim aconteceu.”³²

Dostoiévski propõe que as memórias fundamentais ficam guardadas indefinidamente na nossa mente para que um dia, quando for necessário, possam ressurgir e guiar-nos numa passagem, numa escolha, numa tomada de consciência. Porque há acontecimentos profundos

28 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 26.

29 Idem, ibidem. p. 29.

30 Idem, ibidem. *Livro Sexto. Capítulo II — Da vida do monge eremita ancião Zóssima, falecido na graça de Deus. Composto, segundo as suas próprias palavras, por Aleksei Fiódorovitch Karamázov*. pp. 291-294.

31 Idem, ibidem. pp. 293-294.

32 Idem, ibidem. p. 294.

que marcam a nossa mente e que por vezes são incompreensíveis quando nos acontecem mas ganharão um significado revelador quando forem chamados a completar um sentido até então ilegível. Esta ideia da *memória* e dos *pontos de luz* que marcam essa memória já foi por mim evocada aquando do mapeamento da minha relação com *Os Irmãos Karamázov*, em que falei dos vários momentos do livro e das sensações que me tinham deixado, que mais tarde ganharam um novo sentido e me fizeram avançar em determinadas direcções no meu trabalho e nas minhas escolhas artísticas.³³

A importância desta ideia é sublinhada de modo indiscutível quando Dostoiévski decide terminar o romance com o discurso de Aliocha aos doze rapazes, amigos do falecido Iliúcha, feito junto à sua pedra preferida, em que ele lhes pede que se lembrem para sempre deste momento, em que amaram o amigo Iliúcha, choraram por ele, e se reuniram em seu nome, recordando o melhor do que os unia. Aliocha pede-lhes ainda que acreditem que esta memória será algo de precioso durante todas as suas vidas futuras, e que poderá, em momentos de desespero, de descrença, de revolta ou de cinismo, significar uma possibilidade de salvação.

*“Saibam que não há nada mais sublime, nem mais forte, nem mais saudável, nem mais útil para a nossa vida no futuro, do que uma boa recordação, em especial da infância, da casa paterna. Falam-vos muito da vossa educação, mas uma bela memória, uma lembrança sagrada, guardada desde a infância, é talvez a melhor educação. Se uma pessoa juntar muitas dessas recordações, estará salva para toda a vida. E mesmo que nos fique no coração apenas uma boa lembrança, até essa pode servir um dia para a nossa salvação.”*³⁴

Quando leio estas passagens sobre a memória, em particular sobre as memórias guardadas desde a nossa infância, encontro correspondências muito fortes com a minha própria vida, os meus pensamentos e a minha criação artística.

Eu própria tive uma pedra preferida na minha infância, no alto de um monte, com vista para o vale, em Airó, terra da minha avó materna e da minha mãe, onde passei parte da minha infância. Os tempos passados em casa da minha avó materna têm essa qualidade das “lembranças sagradas”, que em momentos de desânimo e descrença, podem ajudar-me a não cair no abismo.

A pedra da minha infância — o *penedo*, como lhe chamávamos, era minha e dos meus irmãos. Representava um lugar sagrado, um refúgio, um pequeno paraíso onde nos reconhecíamos donos do nosso destino e do mundo.

Também na minha infância há uma manhã com raios de luz oblíqua, que entravam pela porta aberta da cozinha da minha avó, bem cedo, quando o sol ainda estava baixo e desenhavam duas riscas luminosas e poeirentas no ar da cozinha, mesmo por cima da lareira acesa, que tornava o dia de inverno muito mais quente e indescritivelmente magnífico.

E foi também ali, nesse espaço sagrado da minha infância, que me aconteceu a experiência mais próxima que vivi de uma epifania. Uma noite, já adulta, num período de grande crise na minha vida pessoal e profissional, num dos meus regressos a casa no período em que vivi em Itália, quando fui passar uns dias com a minha avó, vivi a experiência que posso considerar mais próxima da descrição do *amor universal incondicional* de que Dostoiévski fala. Fui tomada por uma sensação de fazer parte de tudo, de compreender tudo, de conter tudo o que há no mundo em mim... ou talvez fosse o contrário, ser eu em tudo o que há no mundo... A sensação de que todos os erros e falhas de todos à minha volta eram os meus erros, as

33 Neste texto, *Capítulo 1, Avizinhar-se: delinear um território, desenvolver um código*. pp. 32-36.

34 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 762.

minhas falhas, e de saber que esses erros e falhas podiam ser perdoados, e sentir que os perdoava, e que ao perdoá-los perdiam o seu poder de (me) fazer mal... E chorar, e estar ao mesmo tempo alegre e serena, e pensar: “meu Deus, é isto o sentido de tudo!”... E pensar: “como vou poder continuar a viver depois disto, quando esta sensação desaparecer?” A sensação desapareceu, diluiu-se... nunca mais na minha vida experimentei o mesmo sentimento. E isto já aconteceu há mais de dez anos, mas ainda assim, sempre que recordo esse momento, sinto uma paz e uma nostalgia tão doces que me permitem muitas vezes resistir à forte tentação do cinismo, do endurecimento, do despeito, do desprezo, do desalento... talvez não me salve completamente, mas talvez contribua para eu continuar a fazer algo tão insano, improvável e grandioso como o Projecto Karamázov.

Crise de fé

Para além destes dois elementos, o ponto de vista das crianças e o simbolismo da memória, identificamos ainda outros dois, na perspectiva de Aleksei, que gostaríamos de explorar: a crise de fé de Aliocha e a figura de Zóssima.

A descrição da crise de fé de Aliocha, já descrita sucintamente neste capítulo³⁵, ocupa todo o *Livro Sétimo — Aliocha*³⁶. Começa com os preparativos do corpo do defunto Zóssima, a sua decomposição e cheiro pútrido precoces; o escândalo do povo e regozijo dos seus inimigos; a revolta de Aliocha contra Deus; a visita a casa de Grúchenka de Aliocha levado por Rakítin, onde se contam todas as inquietações e sofrimentos dela e também a fábula da cebola, e onde Aliocha reencontra a fé em Deus, no mundo e nos homens, através da própria Grúchenka; o regresso ao mosteiro onde diante do caixão do ancião, transtornado, transformado, reza, pensa e adormece enquanto o padre Paissi lê no Evangelho o episódio *Caná de Galileia*, onde Jesus faz o seu primeiro milagre — transformar água em vinho; no seu sono, Aliocha sonha que também lá está, na boda, e ali encontra o seu mestre Zóssima que lhe fala e os dois contemplam Jesus; acorda, sai para o exterior, contempla o céu estrelado, cai por terra, chorando, em êxtase e frenesi, transfigurado por uma fé inabalável. É um dos mais belos livros do romance, na minha opinião. O capítulo do encontro com Grúchenka em casa dela, já foi trabalhado no espectáculo *Dmitri ou o Pecado*. A fábula da cebola contada por Grúchenka nesse capítulo é muito bela e cheia de simbolismo: uma velha pecadora atirada para o fogo do inferno, a quem é dada uma hipótese de salvação, através da compaixão do seu Anjo da Guarda que intervém junto de Deus. Diz o Anjo: “Ela arrancou uma cebola na horta e deu-a a um pedinte.” E responde-lhe Deus: “Agora pega tu nesta mesma cebola, estende-a à mulher; ela que se agarre à cebola e puxe; se a tirares do lago (do fogo), que vá para o paraíso, mas se a cebola se partir, que a mulher fique onde agora está”³⁷. Quando o Anjo está quase a conseguir içar a velha das chamas, outros pecadores agarram-se a ela para serem também puxados, mas ela, na sua maldade, começa a dar pontapés e a gritar que a cebola é dela e não deles, e nesse preciso momento a cebola parte-se e a velha cai de novo para dentro das chamas onde ainda agora arde.

Também Aliocha está perto de cair nas chamas da revolta e da descrença, e tem de fazer um grande percurso interior para voltar a ser içado para o plano da fé, e desta vez, de modo ainda mais convicto e profundo. O livro representa uma passagem, uma prova de fogo, um

35 Neste Capítulo 4, *Aliocha visto por nós — um olhar sobre o seu percurso*. p. 375-377.

36 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 331-366.

37 Idem, *ibidem*. p. 356.

tormento. E indica mais uma vez os traços de santidade que Dostoiévski confere a esta personagem. Do ponto de vista da abordagem teatral esta passagem é indispensável para podermos acompanhar o desenvolvimento da personagem e entrar na sua zona de ruptura, o momento onde tudo aquilo que ela representa é posto em causa.

O plano simbólico de Zóssima

A figura de Zóssima pode ser lida como uma espécie de personificação filosófica/espiritual. Ao contrário das outras personagens desenvolvidas por Dostoiévski, Zóssima não é transformado em acção. Ele não age, *ele é*. Quem age através dele é Aliocha e ele funciona como um modelo, um ideal ao qual aspirar, uma visão sobre a qual nos projectamos. Retirado do mundo do sentimento, da paixão, do ódio, do desespero, da raiva — já não faz parte do mundo dos homens. Teatralmente esta não-acção não é muito interessante. O que pode ser interessante é abordar a ideia de modelo exemplar, de imagem ideal que se tenta imitar, de visão simbólica do mundo, dum ponto de vista teatral. O que pode produzir uma máxima espiritual se usada como base para uma cena teatral?

Alguns destes exemplos inspiradores de Zóssima têm a qualidade da síntese e da metáfora, capazes de produzir mundos inteiros, a partir da ideia-semente que aí é sugerida. Independentemente da fé que proclamam — da crença em Deus e em Cristo e na vida depois da morte — eles contêm em si uma possibilidade de acção e de visão do mundo, que pode ser testada e experimentada. Seguramente provocam reflexão e movimento no espírito. De que outra forma poderemos falar da fé, do mistério, da origem de todas as coisas, do sentido de todas as coisas, senão através do simbólico, da metáfora e da imagem idealizada de possibilidades sonhadas? Esta aproximação pelo lado simbólico e poético destes conteúdos da obra permite-nos imaginar e conceber uma hipótese de *ritualização cerimonial* desses mesmos conteúdos. Em vez de fazermos a apologia da fé, através de uma série de *mandamentos*, que por si só (e desprovidos do seu receptáculo da crença religiosa), perdem força e *concretismo*, e nos remetem para uma ideia de submissão e de obediência cega, onde o nosso poder criativo parece não ter lugar, parece-nos bem mais teatral a possibilidade de usar essas mesmas imagens (mandamentos, reflexões, conselhos) no seu potencial simbólico e ritualístico. Neste aspecto teatro e religião sempre estiveram ligados. Ambos nos dão os meios para percepcionarmos algo que não é deste mundo, ao evocarem e (re) criarem mundos imaginados. O acto da representação teatral também se aproxima muito do acto cerimonial do ritual religioso: o fazer-de-conta, o repetir as mesmas acções, a procura da forma justa que contenha o significado essencial que se quer transmitir, todos estes elementos constituem o universo simbólico que é comum ao teatro e à religião.

As angústias do nosso tempo — pouca religião e pouca fé

Demos um passo atrás para voltarmos ao momento anterior à criação teatral e pensarmos um pouco mais a fundo na relação filosófica que encontramos com as temáticas levantadas na perspectiva de Aleksei: a relação com a nossa subjectividade, com os tempos em que vivemos e com outros pensadores.

A abertura deste capítulo³⁸ expõe, de modo bastante subjectivo e emotivo, a minha relação pessoal com a necessidade de fé e com as angústias do meu tempo.

Em primeiro lugar, a minha impossibilidade de afirmar uma fé numa religião concreta. Ao retirar-me dessa zona, não é possível usufruir das certezas e do aval que o professor de uma fé me daria. Não posso valer-me dessas certezas previamente seladas e aceites. Penso que este é o sentimento da maioria das pessoas à minha volta que dedicam algum tempo e lugar ao pensamento sobre si mesmas e sobre o mundo. O universo religioso onde nos movemos (falamos do contexto da Europa Ocidental) parece-me aquele de uma religião de “transmissão genética e cultural”, a católica no nosso caso, pouco empenhada, pouco comprometida, aonde vamos buscar, mais ou menos conscientemente, os princípios que consideramos correctos. Movemo-nos entre as categorias de ateus, agnósticos, crentes não praticantes e crentes praticantes, de forma bastante desligada e pouco envolvida. O tema não parece ter muita importância nos acontecimentos mais prementes e importantes da nossa actualidade. É mais um não-tema. Já ninguém está muito preocupado em defender a existência de Deus, ou matar Deus, como acontecia de modo tão envolvido e comprometido no tempo de vida de Dostoiévski.

Para as pessoas que pensam os problemas das sociedades actuais, que discutem, que se envolvem, quase nunca se coloca a questão da existência ou não de Deus. A ideia de que os valores da justiça, da igualdade, da solidariedade e da fraternidade não precisam da confirmação de Deus para serem válidos, mais ou menos prevalece nos estados democráticos Europeus. A laicidade impôs-se. Mas na verdade ainda vivemos num tempo intermédio, como diz Onfray³⁹ - uma era niilista, onde os velhos valores judaico-cristãos foram superados, mas ainda nada surgiu suficientemente forte para os substituir. Somos laicos, não precisamos de Deus para decidir e instituir uma ética ou uma moral, mas no fundo continuamos a precisar da ideia de Deus, de alguma coisa exterior, superior, que nos indique o caminho. O acto da autorresponsabilização, do exercer a liberdade de escolha com a consciência de que as escolhas têm consequências que devem ser assumidas por quem as fez, ainda está muito longe de ser praticado, vivido e interiorizado por nós, ocidentais contemporâneos.

Neste aspecto os nossos problemas de hoje não são muito distantes dos problemas de Dostoiévski. Ele procurava passar a todo o custo a ideia do livre-arbítrio como a própria essência do ser humano, mas sempre na perspectiva de que com o livre-arbítrio vem a responsabilidade pelos próprios actos. Para ajudar o homem a suportar o peso desta responsabilidade, ele propõe Jesus Cristo como modelo e exemplo a seguir — um modo de aliviar o fardo da humanidade, talvez, embora o exemplo de Cristo seja tão difícil de seguir que, como diz o Grande Inquisidor⁴⁰, esse dom não é um dom mas uma maldição.

Dostoiévski, Pasolini e as profecias

Hoje continuamos a recusar as responsabilidades, embora estejamos cada vez mais agarados ao nosso direito de livre-arbítrio. Cresceu imensamente o individualismo enquanto forma de estar, de pensar, de perceber e organizar o mundo, nos últimos 140 anos. Aquilo que Dostoiévski pregava pela boca de Zóssima, não aconteceu: não fomos capazes

38 Neste Capítulo 4, *Uma torrente de palavras salgadas como lágrimas*. pp. 369-371.

39 ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista. Segunda parte. Uma Ética Eletiva. I Uma moral Ateológica. 1 A episteme judaico-cristã*. pp. 33-36.

40 “Mas não terás pensado que ele acabaria por contestar e rejeitar até a tua imagem e a tua verdade, se o oprimissem com um fardo tão horrível como a liberdade de escolha?” DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 260.

de nos tornarmos *irmãos*, não fomos capazes de assumir a responsabilidade pelos pecados de todos os outros, muito pelo contrário, estamos cada vez mais incapazes de assumir a responsabilidade pelos nossos próprios pecados... Ele previa que essa busca pela liberdade, como era entendida naqueles exórdios do pensamento capitalista — *“tens necessidades, portanto trata de as satisfazer (...) — multiplica-as até.”*⁴¹, ia levar ao isolamento, ao suicídio, à inveja, ao crime... e esperava que o amor universal de que, segundo ele, o povo russo era portador, pudesse vencer esse desejo funesto e perverso para o homem.

*“O mundo proclamou a liberdade, em especial nos últimos tempos, e o que vemos nós nessa liberdade? Apenas escravidão e suicídio! Porque o mundo diz: “Tens necessidades, portanto trata de as satisfazer, porque tens tanto direito como as pessoas mais nobres e mais ricas. Não receies satisfazê-las, multiplica-as até” — tal é a doutrina actual do mundo. É nisso que vêm a liberdade. E o que resulta desse direito à multiplicação das necessidades? Nos ricos, o isolamento e o suicídio espiritual, e nos pobres a inveja e o assassinio, porque lhes deram os direitos, mas ainda não lhes indicaram os meios para satisfazer as necessidades. Afirmam que o mundo ficará cada vez mais unido, formará uma comunidade fraterna ao reduzir as distâncias, ao transmitir as ideias pelo ar. Infelizmente, não se pode acreditar nessa união das pessoas. Compreendendo a liberdade como a multiplicação e a rápida satisfação das necessidades, deformam a sua natureza, porque engendram em si muitos desejos, hábitos e invenções insensatas e estúpidas. Vivem apenas para a inveja uns dos outros, para a luxúria e a ostentação.”*⁴²

Este excerto transcrito do Livro Sexto do romance, do discurso do ancião Zóssima, descreve de forma bastante acertada aquilo que acabou por acontecer nas nossas sociedades ocidentais contemporâneas com o advento do capitalismo. Aliás o próprio capitalismo, hoje em dia, assenta na ideia de confundir a liberdade com a *multiplicação e a rápida satisfação das necessidades*.

Não sei se o “povo russo” (os mujiques, os mais pobres e analfabetos, os mais desfavorecidos) era ou não portador desse amor universal... se o era, provavelmente viu-o ser aniquilado pelo comunismo e todas as atrocidades cometidas em seu nome. O que restou foi o reverso desse amor incondicional e universal — o amor por aquilo que é meu, o amor por mim mesmo, o individualismo. O capitalismo alimenta-se do individualismo e o individualismo alimenta-se do capitalismo, como uma pescadinha de rabo-na-boca. Estamos agora bem mais longe dessa possibilidade de *paraíso na terra* de que Dostoiévski falava, parece-me. Se há ainda povos, grupos de pessoas, culturas, modos de estar no mundo, que possam ser potenciais portadores deste amor incondicional e universal — e talvez haja — não me parece que venham daqui, da nossa velha Europa.

A propósito dessa esperança de salvação para os homens (de protecção e recuperação do sentido da sua vida) através das classes mais baixas e em particular daqueles ligados à terra (agricultores, camponeses), recordo Pasolini, também ele um profeta acérrimo dos males do capitalismo. Numa carta aberta dirigida a Ítalo Calvino, publicada em Julho de 1974 no jornal “Paese Sera”, Pasolini diz:

“É este ilimitado mundo camponês pré-nacional e pré-industrial, que sobreviveu até há apenas poucos anos, que eu recordo com pesar (não é por acaso que passo o máximo de tempo possível nos Países do Terceiro Mundo, onde esse universo ainda sobrevive, muito embora o Terceiro Mundo esteja também a entrar na órbita do assim-chamado Desenvolvimento).

41 Idem, ibidem. p. 317.

42 Idem, ibidem. p. 317.

Os homens deste universo não viviam uma idade do ouro, tal como não estavam envolvidos, se não apenas formalmente, com a Itálietta⁴³. Eles viviam aquela que Chilanti⁴⁴ chamou a idade do pão. Isto é, eram consumidores de bens extremamente necessários. E era isto, talvez, o que tornava extremamente necessária a sua pobre e precária vida. Enquanto é claro que os bens supérfluos tornam supérflua a vida (para ser extremamente elementar, e concluir este assunto). ”⁴⁵

Este pesar que Pasolini sente por esta classe social/cultura perdida pode ser relacionado com as qualidades que Dostoiévski reconhecia no seu amado “povo russo”. Pasolini opõe-se a Dostoiévski, quando caracteriza esta cultura como pré-nacional, não reconhecendo nenhum sentimento de nacionalismo ou patriotismo, coisa que para Dostoiévski era impossível — o seu povo *era e só podia ser russo*, ser russo era parte integrante da sua identidade. Para Pasolini esta identidade funda-se num *modo de vida camponês*, que não é específico da nacionalidade italiana ou outra (no caso concreto de Itália, acresce ainda o facto de realmente a nacionalidade italiana ter sido *imposta artificialmente*, com a unificação de Itália⁴⁶), mas antes de uma relação com a sobrevivência e o trabalho, e uma identificação de classe ou de colectivo em que todos têm o seu papel que, nas suas diferenças, é reconhecido como necessário, valioso e natural. Mas este *modo de vida camponês* tem semelhanças com a ideia do “povo russo” (que era também ele essencialmente camponês): uma relação muito concreta com a sobrevivência e o trabalho, uma identidade forte enquanto colectivo e enquanto indivíduo pertencente a esse colectivo, um sentido profundo para a existência baseado em relações ancestrais com a natureza e com os elementos misteriosos (de ordem divina ou sobrenatural), a simplicidade na organização da vida social, respeitando festividades e momentos de recolhimento sempre em grande harmonia com a natureza, o sentido de compromisso ou mesmo sacrifício em nome do bem comum e dos vindouros, a qualidade naturalmente alegre e esperançosa, apesar das dificuldades, que estas pessoas possuem. Encontramos nas visões de Pasolini e de Dostoiévski estes traços comuns.

Dostoiévski imaginou que estas qualidades fariam com que o povo russo, com a sua fé, a sua simplicidade, a sua capacidade de amar o próximo, salvasse toda a Rússia e talvez mesmo o mundo inteiro, através de uma profunda transformação social. Enganou-se. Pasolini, a partir do seu momento histórico (Pasolini morreu em 1975), relata a morte desta possibilidade — eram esses os portadores da verdadeira alegria e sentido da vida, mas foram extintos em Itália. E mesmo no Terceiro Mundo, diz ele, onde ainda se vive essa possibilidade, já o *Desenvolvimento* se aproxima para destruir também ali esse modo de vida. Parece-me que ambos reconhecem que uma vida mais em comunhão com a natureza, mais em paz com a própria identidade, mais disposta a existir em função de um colectivo, é a chave para um mundo melhor.

E ainda a propósito dos males do consumismo e da globalização (ou da homologação), diz Pasolini:

“A ansiedade do consumo é uma ansiedade de obediência a uma ordem não pronunciada. Qualquer pessoa em Itália sente a ansiedade, degradante, de ser igual aos outros no consumir, no ser feliz, no ser livre: porque esta é a ordem que inconscientemente recebeu,

43 Expressão bastante difundida em Itália, de carácter depreciativo, quando um italiano se refere ao Estado ou sociedade italianos considerando-os de mentalidade provinciana, pobre de espírito e pequeno-burguesa. <https://dizionario.internazionale.it/parola/italietta>

44 Felice Chilanti (1914 —1982) - jornalista e anti-fascista italiano.

45 PASOLINI, P.P. *Scritti Corsari*. Garzanti Editore s.p.a., 1975, 1990. Garzanti Libri s.p.a., 2000, 2001. Quarta ristampa maggio 2005. Italia. Tradução minha. p. 53.

46 A Itália contemporânea nasceu como um Estado unitário quando, em 17 de março de 1861, a maioria dos estados da península e as duas principais ilhas foram unidas sob o governo do rei da Sardenha Vítor Emanuel II da Casa de Saboia. O arquiteto da unificação da Itália foi o primeiro-ministro da Sardenha, conde Camillo Benso de Cavour, que apoiou (embora não reconhecendo diretamente) Giuseppe Garibaldi, permitindo a anexação do Reino das Duas Sicílias pelo Reino da Sardenha-Piemonte. <https://pt.wikipedia.org/wiki/It%C3%A1lia#Unifica%C3%A7%C3%A3o>

e à qual “deve” obedecer a custo de sentir-se diferente. Nunca a diversidade foi vista como uma culpa tão assustadora como neste período de tolerância. A igualdade não foi de facto conquistada, é uma “falsa” igualdade oferecida como um presente.”⁴⁷

Pasolini toca o mesmo tema do satisfazer as necessidades e multiplicá-las de Dostoiévski: cem anos depois, essa deformação da natureza das pessoas ao engendram em si muitos desejos, hábitos e invenções insensatas e estúpidas, materializa-se nesta ansiedade de consumo, nesta obediência a uma ordem não pronunciada, nesta ansiedade degradante de ser igual aos outros. Assim a ideia de liberdade converte-se em ansiedade, obediência, degradação e culpa assustadora.

“Não quero fazer profecias: mas não escondo que me sinto desesperadamente pessimista. Quem manipulou e radicalmente (antropologicamente) mudou as grandes massas de camponeses e operários italianos é um novo poder que me é difícil definir: mas que tenho a certeza que é o mais violento e totalitário que já existiu: ele muda a natureza das pessoas, entra no mais profundo das consciências.”⁴⁸

Este pessimismo de Pasolini, este pressentir um novo poder, o mais violento e totalitário que já existiu, que é extremamente perigoso não porque constrange as pessoas do exterior mas porque as muda no mais profundo das suas consciências, leva-me ao início desta reflexão em que me pergunto quais são as angústias de hoje. Penso que elas tocam estas preocupações destes dois homens: perdemos uma relação essencial com o que nos rodeia, a natureza, as coisas, o trabalho, as nossas razões de existir; perdemos uma relação forte e concreta com a nossa identidade, quem somos, o que estamos aqui a fazer; deixámos de poder relacionar esses valores com Deus, a nação, a classe social; procuramos referências; mas uma vez que os órgãos do poder (dos diversos poderes) não nos convencem, procuramos outras referências, e achamos quase sempre que estamos a procurar dentro de nós, que as escolhas que fazemos são nossas. Mas talvez não nos tenhamos apercebido que esse novo poder, o mais violento e mais totalitário de sempre, é tão poderoso porque não se manifesta em algo de exterior, palpável e identificável, mas como algo que se insinua dentro de nós através das nossas próprias ideias, manipuladas continuamente por um sistema que já não tem cara, nem nome: o sistema somos nós e nós somos o sistema.

E onde havemos de ir buscar a fé?

Pasolini e Dostoiévski, extremos no seu pensamento e posicionamento político, polémicos e controversos nos meios intelectuais e culturais onde viveram, corajosos e ousados na afirmação pública das próprias ideias, e artisticamente reconhecidos (tanto em vida como depois da morte) como figuras marcantes e incontornáveis no panorama artístico mundial, tinham ainda em comum uma profunda admiração por Jesus Cristo.

Pasolini, que se assumia como ateu, marxista e homossexual, em 1964 realiza o filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, obra multipremiada (venceu o Leão de Prata — Grande Prémio do Júri nesse mesmo ano na Mostra Internacional de Cinema de Veneza, e também

47 PASOLINI, P.P. *Scritti Corsari*. Garzanti Editore s.p.a., 1975, 1990. Garzanti Libri s.p.a., 2000, 2001. Quarta ristampa maggio 2005. Italia. Tradução minha. p. 60.

48 PASOLINI, P.P. *Scritti Corsari*. Garzanti Editore s.p.a., 1975, 1990. Garzanti Libri s.p.a., 2000, 2001. Quarta ristampa maggio 2005. Italia. Tradução minha. pp. 57-58.

o Premio OCIC - Office Catholique International du Cinéma⁴⁹), onde propõe um Jesus Cristo revolucionário, com grande enfoque sobre a mensagem anticonformista, contrária aos poderes estabelecidos, profundamente disruptiva em relação aos hábitos, convenções, tradições. Ao mesmo tempo que o representa com os traços característicos das pessoas oriundas daquela parte do mundo (moreno, cabelo escuro, sobrancelhas espessas, rosto longo com traços semitas, expressão áspera, dura, trágica), rompendo com a imagem idealizada de um Jesus de olhos e cabelos claros, tom de pele pálido, ar sereno e angelical. E filma-o nas zonas pobres da Itália meridional — entre Lazio, Campania, Puglia e Lucania, indo procurar ao universo camponês os rostos que pudessem representar o sofrimento e a rudeza daquele povo palestino.

Sobre Pasolini dizem as Professoras Immacolata Aulisa e Laura Carnevale, numa introdução e comentário ao filme:

“Pier Paolo Pasolini durante toda a sua vida, através da escrita e do cinema, interrogou-se sobre o que significa “ser homem”, em particular o filme “O Evangelho Segundo São Mateus” é motivo de reflexão sobre o tema da humanidade. Para Pasolini a autenticidade da existência deve ser procurada na origem das coisas: a verdade reside no humilde, no homem pobre, às margens da vida.”⁵⁰

E também nestes pensamentos Dostoiévski e Pasolini são muito semelhantes — no reconhecer uma verdade mais profunda e uma autenticidade nas pessoas mais desfavorecidas, pobres e marginalizadas pela sociedade. Mesmo no que diz respeito à sua postura perante a fé, há traços comuns. Diz Pasolini:

“Eu não acredito que Cristo seja filho de Deus, porque não sou crente, pelo menos conscientemente. Mas acredito que Cristo seja divino: isto é, creio que nele a humanidade é uma coisa tão elevada, tão rigorosa e ideal que ultrapassa os termos comuns da humanidade. Por isso falo em ‘poesia’: instrumento irracional para exprimir este meu sentimento irracional por Cristo”.⁵¹

Também Dostoiévski tinha dito algo deste género sobre a sua admiração por Cristo e as suas dúvidas irresolúveis na relação com a fé.

Mas o que mais me toca nesta viagem tangencial entre estes dois homens é a descoberta das profundas contradições que ambos viviam internamente, que os levaram a vivências extremadas no que diz respeito às suas escolhas pessoais, e situações de grande sofrimento. O mais chocante exemplo é a morte de Pasolini, marcada por uma barbárie, violência e brutalidade pouco comuns: Pasolini foi espancado com um (ou mais) bastão de madeira e depois de caído no chão, atropelado com o seu próprio carro, sucessivas vezes, até o seu corpo ficar praticamente irreconhecível, e abandonado num baldio de Ostia (cidade balnear perto de Roma). Independentemente das graves dúvidas que ainda pairam sobre os verdadeiros responsáveis pelo crime (Pasolini era uma personagem muito incómoda e com inúmeros inimigos)⁵², o que choca é este fim ultrajante e ignóbil, ao lado da grandiosa obra artística do homem. Tal como choca a ideia de Dostoiévski diante do pelotão de fuzilamento

49 https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Vangelo_secondo_Matteo#Riconoscimenti

50 Immacolata Aulisa e Laura Carnevale, *Introduzione e commento - Il vangelo secondo Matteo > Pier Paolo Pasolini*, Rapporto Confidenziale, rivista digitale di cultura cinematografica | digital magazine about cinematic culture 12/04/2016. <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=36243>. Tradução minha.

51 Excerto de uma carta de Pasolini a Lucio Caruso da Pro Civitate Christiana, fevereiro 1963, in “Il vangelo secondo Pasolini”, de Peter Ciaccio, Finestre, <http://www.fides-et-film.org/pub/2007-GE-Ciaccio-Pasolini.pdf>. Tradução minha.

52 <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1507499-quem-realmente-matou-pier-paolo-pasolini.shtml>

e na prisão siberiana a cumprir trabalhos forçados. Quem sabe que homem se teria tornado Pasolini se tivesse sobrevivido àquele crime? Se depois de sentir a morte a uns minutos de distância, tivesse sido resgatado por um qualquer mensageiro do destino? Eu estive nesse baldio, caminhei pelo meio da erva alta e dos altos e baixos dum terreno acidentado e abandonado, olhei à volta para uma periferia desolada, e para longe para um mar mediterrâneo que se estendia sem brilho, naquele dia cinzento. Olhei para o sítio onde mais ou menos o seu corpo terá sido encontrado, e imaginei aqueles restos mortais maltratados e desprezados: e pensei no pessimista, crítico feroz da sociedade, contundente e impiedoso contra os poderes, radical e incauto nas suas acusações, com o prostituto de dezassete anos que apanhou perto da Estação de Termini, e que levou no seu alfa romeu prateado “a ver o mar” a Ostia.

No Pier Paolo que dá voltas no seu alfa romeu às sextas à noite à procura de alguém que lhe faça companhia, depois de um dia inteiro sozinho em sua casa a escrever, e no Fiódor Micháilovitch que deitado no catre de madeira, com 20 graus abaixo de zero, na prisão siberiana, impedido de escrever mas que continua a planear os seus livros futuros, imagino um olhar, um olhar humano que procura, que espera, que se fecha e se reabre na esperança de que o destinatário desse olhar e dessa espera, dê um sinal.

Tolentino Mendonça, a fé e o desejo

“Então Jesus, cansado da caminhada, sentou-se, sem mais, na borda do poço. Era por volta da hora sexta. Entretanto, chegou certa mulher samaritana para tirar água. Disse-lhe Jesus: “Dá-me de beber.” (João 4:5-24)⁵³.

A leitura que Tolentino Mendonça faz, no seu Elogio da Sede, desta passagem do Evangelho é bastante inspiradora. Começa por nos recordar a possibilidade que ainda temos (e talvez devamos procurar mais vezes) de nos espantarmos, de olharmos para as coisas com verdadeira curiosidade e não nos escondermos atrás daquilo que achamos que já sabemos. A mulher samaritana, como qualquer um de nós nos seus afazeres rotineiros e essenciais à vida de todos os dias, de repente encontra, sentado na borda do poço, Jesus, e não é ela quem lhe pede a Ele alguma coisa (conselhos, ajuda, milagres, respostas, consolo), é Ele que lhe pede a ela: “Dá-me de beber”.

““Dá-me do que trazes. Abre o teu coração. Dá-me do que és.” Ele quebra o emaranhado das rotinas, cálculos e interditos, mais visíveis ou mais submersos, que atiram a nossa vida para um impasse, ainda que sob uma aparência de normalidade. Rompe com a previsibilidade sonâmbula dos nossos trajectos, das nossas idas e vindas cegas entre a casa e o poço e diz-nos: “Dá-me de beber”. Talvez ainda não tenhamos descoberto que o nosso poço possa servir para isso.”

A ideia de que *Alguém quer, sempre e incondicionalmente, saber quem somos* e o que trazemos no coração, quer ouvir-nos e o faz partindo do amor incondicional, é uma resposta àquele olhar a que me refiro acima — o olhar de Pasolini e Dostoiévski. Mas também o olhar de cada um de nós quando desejamos ardentemente compreender o sentido, quando sofremos os tantos males que nos tocam, muitas vezes sem percebermos o seu porquê,

53 TOLENTINO MENDONÇA, J. *Elogio da sede*. Quetzal, Obras de Tolentino Mendonça, Lisboa. 1ª edição abril 2018. pp. 15-16.

quando nos lançamos a tarefas difíceis e árduas, que exigem grandes sacrifícios de nós, e que fazemos muitas vezes duvidando se valerá a pena, quando nos sentimos profundamente sozinhos e precisamos de consolo... Que enorme consolo seria encontrar, inesperadamente, esse Alguém no caminho, e saber, apenas olhando para Ele, que ali está o destinatário e a solução para todas as nossas angústias.

Tolentino Mendonça continua com a ideia da simbologia da hora a que este encontro acontece: a hora sexta — a hora do meio-dia, a hora que marca uma passagem, um antes e um depois, uma encruzilhada. A hora da ruptura, a hora da crise, a hora em que tudo pode mudar para nós — “O instante exacto em que agora estamos é meio-dia.”⁵⁴ Esta ideia da encruzilhada da vida, de momento de passagem, de crise profunda que oferece a possibilidade de uma nova visão do mundo, foi usada inúmeras vezes na arte como tema central. O mais famoso exemplo é talvez o da Divina Comédia de Dante Alighieri:

*“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.”*⁵⁵

Onde o protagonista, o próprio Dante, a meio da sua vida (na hora sexta, ao meio-dia...), se encontra perdido numa selva obscura, e só depois de um longo e árduo percurso, através do Inferno, do Purgatório e finalmente do Paraíso, guiado pelo Poeta Virgílio, pode reencontrar o sentido que tinha perdido.

Pasolini, por seu lado, deixa-nos a sua incompleta Divina Mimesis, onde em vez da floresta obscura ele se vê num inferno neocapitalista, e misturando realidade e invenção, dá voz aos temas culturais e sociais do seu período, oferecendo um catálogo dos pecadores que reconhece na sua época: os conformistas, os vulgares, os cínicos, os fracos, os ambíguos, os medrosos, os pequenos “bem-pensantes”, os servis...⁵⁶

Dostoiévski usa inúmeras vezes a ideia de crise para fazer as suas personagens evoluírem, ou transformarem-se radicalmente, ou simplesmente confrontarem-se com as suas questões e conflitos mais profundos. Nos *Irmãos Karamázov* isso acontece a Aliocha (através da sua crise de fé), a Ivan (através da sua febre cerebral), a Dmitri (através da aceitação da injustiça de pagar pelo crime que não cometeu e por isso redimir-se), a Grúchenka (através da aceitação do seu amor por Dmitri e da entrega desse mesmo amor), etc..

Também eu sinto necessidade (sede, desejo) da minha *hora sexta*, não entendida como um momento específico que irá mudar a minha vida (isso nunca se sabe quando pode acontecer), mas como uma postura em relação ao mundo à minha volta, em relação a mim mesma e em relação à arte que faço: a hora do espanto, da fragilidade, do abrir-se perante alguém que espera por mim, do tocar e deixar-se tocar. E embora esteja sempre aqui, pronta a ser agarrada, não é fácil abrímos o olhar para essa *hora* que nos espera.

O *elogio da sede* de Tolentino Mendonça é, como o título indica, um elogio a algo que falta, que se procura, que nos faz querer, perguntar, que nos torna frágeis, incompletos. Um elogio à incompletude é também um elogio ao teatro. O teatro, como o entendo, é uma forma activa de atravessar essa incompletude, de procurar exprimir essa fragilidade, de encontrar novas formas de fazer essas perguntas. Não é possível resolver a incompletude, nem é disso que se trata, mas de abrir espaço para ela, fazendo-a talvez até maior, mas ao mesmo tempo aceitando-a e por isso tornando-a mais fácil de suportar. Tornando essa sede, esse

54 Idem, *ibidem*. p. 21.

55 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Inferno, Canto I.

56 PASOLINI, P.P. *La Divina Mimesis*. Oscar Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore S.p.a., Milano. 1 edizione Oscar scrittori del Novecento (ora Oscar scrittori moderni), Outubro, 2006.

desejar algo que nos complete, num momento de partilha e de comunhão com outros que também vivem essa mesma condição — porque não pode haver dúvida que esta condição nos irmana a todos, seres humanos vivos neste planeta (ainda) azul, podermos dessedentarmo-nos juntos, e apesar de sabermos que a sede continuará em nós, nesse instante sentirmo-nos menos sós.

No final do livro, o autor faz uma comparação entre os olhos de Deus e os olhos de uma mãe: *“Não ficam apenas a olhar as aparências, antes penetram naquele fundo secreto e silencioso da vida e sabem interpretá-lo, respeitando, contudo, e com que delicadeza, o seu segredo.”*⁵⁷ A alusão à mãe, ao seu olhar sobre a criança que nasce, à sua capacidade de alimentar e dessedentar a primeira a fome e a primeira sede, liga-nos a esse estado primordial em que a criança, ainda ignara do que é e do que poderá vir a ser, sente já a sede. Esse ser primordial que todos fomos, pleno de possibilidades, que debaixo do olhar atento, carinhoso e penetrante das nossas mães, se vai definindo e revelando, é o mesmo ser que agora procura, olhando através dos olhos da memória, reencontrar essas infinitas possibilidades, descobrir-se pleno e saber que ali, naquela forma mais essencial e não ainda formada, estava o momento de maior completude. Por isso dissemos que para nós (através da proposta de Dostoiévski e do percurso de Aliocha) a ideia da fé, da esperança em tudo aquilo que *ainda é possibilidade real*, está nas crianças.

Transcrevemos a última oração proposta por Tolentino Mendonça, que nos parece muito apropriada ao nosso desejo diante da obra não criada a que demos o nome *Aleksei ou a Fé*:

“ A oração da sede

*Ensina-me, Senhor, a rezar a minha sede
a pedir-Te não que a arranques de mim ou a resolvas
mas a amplies ainda
naquela medida que desconheço
e que apenas sei que é a Tua!*

*Ensina-me, Senhor, a beber da própria sede de Ti
como quem se alimenta mesmo às escuras
da frescura da nascente*

*Que a sede me torne mil vezes mendigo
me ponha enamorado e faça de mim peregrino
Que ela me obrigue a preferir a estrada á estalagem
e o aberto da confiança ao programado do cálculo*

*Que esta sede se torne o mapa e a viagem
a palavra acesa e o gesto que prepara
a mesa onde partilhamos o dom*

*E quando der de beber aos teus filhos seja
não porque tenha a posse da água
mas porque partilho com eles o que é a sede”*⁵⁸

57 TOLENTINO MENDONÇA, J. *Elogio da sede*. Quetzal, Obras de Tolentino Mendonça, Lisboa. 1ª edição abril 2018. p. 162.

58 TOLENTINO MENDONÇA, J. *Elogio da sede*. Quetzal, Obras de Tolentino Mendonça, Lisboa. 1ª edição abril 2018. p. 164.

Peter Brook e um teatro com fé

Com o tempo tem-se tornado cada vez mais claro para mim que a grande questão (ou pelo menos uma das grandes questões) para a definição da arte que fazemos é se ela se apoia na esperança ou no desespero (ou no cinismo — a pior escolha, para mim). *Se ainda acreditamos ou se já não acreditamos*. Embora me pareça também fundamental que a arte deixe a possibilidade de leituras e interpretações diversas (e até mesmo opostas) a quem se confronta com ela, sei que essa natureza de *ter* ou não *ter* esperança é criada e escolhida pelo seu autor (consciente ou inconscientemente). Eu procuro uma amplitude na obra teatral que permita ao espectador um enorme espaço de questionamento e de livre-arbítrio, que lhe dê lugar para se encontrar a si mesmo nessa obra. Nesse sentido, ela deve ser aberta, complexa, cheia de camadas e de possibilidades de leitura. Mas a marca que lhe deixo (que lhe *quero* deixar) é a marca da esperança. Talvez porque acredito que mesmo no mais cínico e desesperado ser humano continua a existir uma possibilidade, ainda que ínfima, de esperança, de transformação, de aceitação de si mesmo e do mundo, de florescimento. Para me apoiar nesta visão recorro mais uma vez a Peter Brook, por entender que os princípios do seu teatro são semelhantes aos que procuro. Georges Banu no seu livro *“Peter Brook — Hacia un teatro primero”*, onde percorre o caminho feito por Peter Brook com o Theatre du Bouffes du Nord, desde a encenação de *Timão de Atenas* (1974) até à encenação de *Hamlet* (2000), através do seu testemunho em primeira pessoa, a certa altura conta uma passagem de um momento dos *Encontros* que Peter Brook organizou no Teatro Bouffes du Nord em 1986: depois de uma série de exercícios práticos propostos por Brook, e em jeito de conclusão, ele comenta que “estes encontros quiseram responder a desejos vindos de várias partes. Podem ajudar mas para continuar, cada um não tem outra opção senão a de seguir o seu próprio caminho.”⁵⁹ E acrescenta que se pode fazer teatro de duas maneiras: fazer teatro porque não se ama a vida — e então queremos fazer no teatro algo *melhor* do que a vida, mas que desta forma quando nos afastamos do teatro sentimo-nos frustrados e amargurados; a outra possibilidade é fazer teatro para viver melhor, e desta forma podemos estar bem quando estamos a trabalhar, mas também quando nos afastamos. Se somos amargurados e frustrados na vida também o seremos no teatro. Se soubermos prepararmo-nos na vida de todos os dias, limpar o campo de trabalho, saberemos ser felizes no teatro. Não podemos deixar-nos invadir pela amargura. A única coisa que podemos fazer é um trabalho de abertura, de disponibilidade⁶⁰. Percebemos nesta visão a importância dada à experiência em primeira pessoa — cada um terá de fazer o seu caminho, que se traduz para mim na aceitação da subjectividade de cada um, na procura dessa subjectividade, de uma forma consciente e responsável, não de arbitrariedade (qualquer coisa vale) mas de conhecimento e reconhecimento de si mesmo, o que permitirá um maior aprofundamento daquilo que cada um pode fazer, e portanto uma maior consistência e responsabilização. Mas também se dá relevo à ideia de felicidade, de procura de viver melhor, acreditar na vida, encontrar a serenidade e o equilíbrio entre a vida e o teatro. Há ainda a ideia de abertura e disponibilidade: aceitar que não há respostas definitivas, que tudo está sempre em movimento, em transformação, ser capaz de recolocar o ponto de vista. Aceitar que as possibilidades de olhar para o mundo e a arte são imensas e deixar-se levar. No caso de Brook, o que acontece é um equilíbrio muito subtil entre deixar-se levar e estar alerta, entre luz e sombra, seriedade e leveza, intuição e inteligência. Este equilíbrio foi-se afinando e aperfeiçoando ao longo dos muitos anos de trabalho e de vida. Ainda neste livro, Banu diz a propósito do célebre *shifting point*

59 BANU, G. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Traducción Cristina Piña. Edición Aumentada. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires, Argentina, 2006. p. 111.

60 Idem, ibidem. p. 111.

de Brook que este é a lição aprendida numa idade em que já se abandonou a intransigência de uma só visão, autoritária, que deu lugar a uma visão que se move, que se desloca, que se interroga. Vai-se à procura de muitas verdades que juntas somam uma outra verdade mais abrangente que será, apesar de tudo, sempre plural. Uma verdade “estereoscópica”, como diz Brook, uma verdade de estratos, camadas, e que por causa deles produz um efeito de profundidade.⁶¹

Também no nosso trabalho procuramos esta profundidade e referimos amiúde a ideia de *camadas, pontos de vista, perspectivas, transversalidade, transformação e devir*. E como reconhecemos no trabalho e no pensamento de Brook, para além de todos estes princípios comuns, uma leveza, uma luz, um calor, uma claridade, uma fé inegáveis, vamos ao seu encontro, atentamente, com espanto e doçura, conscientes no entanto de que o caminho só poderá ser percorrido por nós mesmos.

Para um esboço de dramaturgia

Dedicamo-nos agora a fazer o trabalho de lançamento das bases para a dramaturgia de *Aleksei ou a Fé*, sabendo que ficaremos apenas na primeira fase dessa abordagem — antes do trabalho de experimentação com os actores que levará ao desenvolvimento do processo, à semelhança dos dois espectáculos anteriores.

O primeiro passo é seleccionar zonas/partes do romance de onde partirá o esqueleto da nossa estrutura dramática. Já explicámos quais serão as linhas directrizes para estas escolhas: a descoberta e aprofundamento do percurso de Aliocha; o enfoque nas relações com as crianças e com a memória; a relação com o ancião Zóssima e o seu simbolismo espiritual; a crise de fé de Aliocha e superação da mesma. Há ainda a relação de Aliocha com a *morte do Pai* — evento-chave da obra e também da nossa visão sobre ela — que teremos de desenvolver. Para cada um dos irmãos este evento tem uma leitura que ultrapassa a função narrativa de acontecimento-catástrofe, e se liga a algo mais simbólico, filosófico e psicológico. Para Ivan a morte/assassinato do pai representa o negativo/sombra da sua teoria idealista do homem-Deus. Para Dmitri, representa a luta entre o lado espiritualmente elevado e o lado animal e violento de cada homem. Para Aliocha a *morte do Pai*, que ele previu, intuiu, pressentiu em vários momentos, pode representar várias coisas: a crise que é necessário atravessar e superar para se ir mais longe no próprio caminho, a aceitação do mal para poder entender a necessidade activa do bem, reconhecer as trevas para reconhecer a luz, o confronto com o desespero mais profundo e desanimador, que pode significar a perdição definitiva da esperança e da fé ou o fortalecimento da mesma. É claro que a morte do pai para Aliocha não é apenas a morte de Fiódor Pávlovitch, mas também, e principalmente, a morte do ancião Zóssima.

A propósito é importante clarificar e sublinhar esta presença constante e significativa ao longo do romance na relação com Aliocha — a presença da *Morte*. Talvez por ver nele a melhor defesa do valor da vida, Dostoiévski continua a colocá-lo frente a frente com a morte, repetidamente (a morte da mãe aos três anos, a morte do pai espiritual, a morte do pai biológico, a morte do menino muito amado, Iliúcha...). E a consciência da morte é aquilo que, em última análise, nos coloca o problema da fé — se não tivéssemos consciência de que vamos

61 Idem, *ibidem*. pp. 9-10.

morrer, não teríamos necessidade da fé. Mas é o confronto com a morte que muitas vezes (quase sempre) põe à prova a força dessa fé. Porque a fé não nos tira a dor da perda, e às vezes acontece que a dor da perda ocupa demasiado espaço e não deixa lugar para a fé.

Começaremos então por abordar o *Livro Primeiro, História de uma família*, em particular o *Capítulo IV, Aliocha, o terceiro filho*, e o *Capítulo V, Os anciãos*, onde se descreve a personagem e se fala do seu propósito e sua função, onde se introduz a questão da memória, onde se explica o significado da figura do ancião (*starets*) e se introduz a relação entre Aliocha e Zóssima.⁶²

A seguir interessa-nos o *Livro Quarto, Lacerações*, em particular o *Capítulo III, Encontro com escolares*, onde Aliocha conhece os rapazes da escola, e em particular o pequeno Iliúcha e presencia a cena da batalha das pedras ao pé da ponte, o *Capítulo VI, Laceração na isbá* e o *Capítulo VII, E ao ar puro*, onde Aliocha conhece toda a família de Iliúcha, na sua pobreza e doença, a sua casa miserável, toda a história da humilhação pública que o capitão Sneguiriov sofreu às mãos de Dmitri, que foi presenciada pelo filho Iliúcha, e que provocou nele a grande revolta.⁶³

O início do *Livro Quinto, Pró e contra (Capítulo I, O noivado)* é dedicado à *história de amor* entre Aliocha e Lise⁶⁴. Será um ponto de interesse para o meu estudo e abordagem a esta perspectiva, embora não esteja convencida de que esta faceta do percurso será incluída no espectáculo. Parece-me mais provável que, por uma questão de economia e eficácia, esse tema seja deixado de fora.

Saltaremos depois para o *Livro Sexto, O Monge Russo*⁶⁵, que trata da morte do ancião Zóssima, do relato da sua vida e dos seus ensinamentos, de que já falámos neste capítulo⁶⁶, e que pretendemos abordar numa chave simbólica-ritualizada. A este tema junta-se ainda o *Livro Sétimo, Aliocha*, que em parte já foi tratado no espectáculo *Dmitri ou o Pecado*, mas que gostaríamos ainda de trabalhar, em particular o último capítulo (*Capítulo IV, Caná de Galileia*), onde se conta o sonho de Aliocha que se vê dentro do episódio do evangelho sobre a Boda de Caná, e o seu posterior *reforço da fé*, onde beija a terra debaixo do céu nocturno estrelado.

Seguimos depois para o *Livro Décimo, Os rapazes*, onde, no *Capítulo I, Kólia Krassótkin*⁶⁷, ficamos a conhecer o jovem Kólia, de treze anos de idade, destemido e temerário, e a sua aventura de se colocar deitado no meio dos carris enquanto o comboio passava por cima dele a toda a velocidade, um dos companheiros de escola da outra criança que já conhecemos, o pequeno Iliúcha, e que era o seu principal inimigo na questão da defesa da honra do seu pai. No *Capítulo II, A criançada*, entram em cena Nástia e Kóstia, de 8 e 7 anos, (filhos da inquilina da mãe de Kólia, de quem ele gosta muito e de vez em quando toma conta) e ouvimos a conversa que têm sobre o tema “de onde vêm os bebés”, e vemos as habilidades de Perezvon o cão rafeiro de Kóstia.⁶⁸ No *Capítulo III, O aluno da escola*⁶⁹, Kólia sai finalmente de casa com o seu cão, junta-se a outro miúdo da escola Smúrov, e caminham os dois pela cidadezinha em direcção à casa de Iliúcha. Ficamos a saber que ele está muito doente, às portas da morte, e que por influência de Aliocha os miúdos da escola fizeram as pazes com ele e vão visitá-lo quase todos os dias. Kólia ainda não o foi ver, decidiu que hoje seria o momento dessa primeira visita e tem um motivo especial para ela. Pelo caminho falam do

62 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 26-40.

63 Idem, *ibidem*. pp. 182-186, 201-217.

64 Idem, *ibidem*. pp. 219-228.

65 Idem, *ibidem*. pp. 287-327.

66 Neste capítulo, pp. 382-383.

67 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 513-517.

68 Idem, *ibidem*. pp. 517-522.

69 Idem, *ibidem*. pp. 522-529.

socialismo — Kólia diz ser socialista. Passam no mercado da terra e Kólia mete-se com os mujiques e as vendedoras, gracejando e provocando, e mostrando-nos a sua esperteza e conhecimento do povo russo: “os mujiques são diferentes uns dos outros. Como é que eu havia de saber que me saía um mujique esperto? Eu estou sempre pronto a reconhecer a inteligência do povo.”⁷⁰

No capítulo IV, *Jutchka*,⁷¹ antes de entrar em casa de Iliúcha, Kólia chama Aliocha cá fora para finalmente o conhecer. Travam um diálogo onde Kólia conta a sua relação com Iliúcha antes da cena da batalha das pedras, de como o tinha tomado sob a sua protecção, de como gostava dele e o queria “desenvolver”; conta-lhe a história da cadela Jutchka, uma vadia a quem Iliúcha, desafiado por Smerdiakov (o criado e filho ilegítimo de Fiódor Pávlovitch), tinha atirado um pedaço de pão com um alfinete enfiado que ela tinha comido e depois tinha fugido a ganir muito alto. Iliúcha estava convencido de que tinha morto a cadela e sentia muitos remorsos por isso; ainda agora falava dela e dizia que estava doente porque Deus o castigara por ter morto a Jutchka. Nessa ocasião, quando Iliúcha contou a Kólia a cena da cadela, este tinha-se indignado muito com ele (para lhe dar uma lição) e cortado relações com ele, para ver se ele se mostrava arrependido. Mas em vez disso, Iliúcha ficou ainda mais revoltado e foi nessa altura que aconteceu a cena da humilhação do seu pai, e a partir daí tudo se complicou entre Iliúcha e os outros rapazes. Depois ele tinha ficado muito doente e Kólia arrependia-se de não ter vindo mais cedo fazer as pazes com ele. Nesta conversa percebemos que Kólia quer muito impressionar Aliocha, que o admira secretamente, mas que por ser orgulhoso e independente se mostra altivo e um pouco exibicionista. Aliocha fala com ele expansivamente, de igual para igual, com muita alegria por ter finalmente a possibilidade de o conhecer melhor, e no final da conversa Kólia está ainda mais impressionado com ele.

No Capítulo V, *À cabeceira de Iliúcha*, finalmente Kólia entra em casa do Capitão Sneguiriov, muito cheio de si e convencido que a surpresa que preparou para Iliúcha será um enorme sucesso. Mas assim que entra e vê o companheiro que já não via há quase dois meses, percebendo o seu estado de saúde realmente grave, emociona-se, e por pouco não desata a chorar. Depois deste reencontro comovente entre os dois amigos, Kólia aos poucos recompõe-se e revela o porquê do adiamento da sua visita: chama o seu cão Perezvon, põe-no a fazer truques, e quando Iliúcha o vê reconhece logo a cadela Jutchka que ele julgava morta por sua culpa. Fica emocionadíssimo. Kólia conta como a encontrou e como a treinou durante todo aquele tempo para a trazer assim, pronta para fazer todos estes truques diante de Iliúcha. E continua num grande monólogo onde discursa com propriedade e autoridade sobre diversos assuntos: a inutilidade das línguas clássicas, os fundadores de Troia, a fórmula para fazer pólvora caseira, tentando de todos os modos impressionar Aliocha, mas também defendendo sinceramente e com entusiasmo todas as suas ideias. Todos os miúdos, o pai, a mãe e a irmã de Iliúcha ficam encantados e impressionados com ele. Entretanto chega o médico vindo de Moscovo a mando de Katerina Ivanovna para ver o doente Iliúcha (e também para ver Ivan que está em plena fase de desenvolvimento da sua *febre cerebral*).⁷²

No Capítulo VI, *Desenvolvimento precoce*, Kólia e Aliocha voltam a conversar sozinhos, enquanto esperam o resultado da visita do doutor. Kólia revela com mais frontalidade as suas ideias socialistas precoces, fala-se de Voltaire (“se Deus não existisse era preciso inventá-lo”) de Púchkin, de Bielínski: Kólia confessa que conversa muito com Rakítin. Percebe-se que este miúdo de treze anos, ousado, temerário, cheio de orgulho próprio e convicções, que deseja ardentemente ter as suas próprias ideias e contribuir para a evolução dos tempos conturbados, está já sob a influência das ideias novas que percorriam os círculos do pensamento

70 Idem, ibidem. p. 529.

71 Idem, ibidem. pp. 529-535.

72 Idem, ibidem. pp. 535-549.

intelectual russo, e que Dostoiévski tanto criticou. Aliocha fala muito francamente com o rapaz, de igual para igual, e diz-lhe que há muitas coisas que ele está a dizer sem saber exactamente do que fala, e que são disparates, e que será conhecendo e convivendo com pessoas como a irmã inválida de Iliúcha (com quem Kólia tinha ficado muito impressionado), que ele compreenderá por si mesmo a diferença entre os disparates e as coisas verdadeiras. Acabam a conversa admitindo que aquilo quase poderia ser uma declaração de amor; vemos nesta cena uma nova correspondência com a conversa entre Aliocha e Ivan, (*Os irmãos conhecem-se*, no *Livro Quinto*) que também termina com a declaração de amor que Ivan faz a Aliocha ("se eu ainda for capaz de amar as folhinhas viscosas será apenas por causa de ti"). Os espíritos mais sensíveis, mais ousados, mais inteligentes são os que mais facilmente se deixam arrastar pelas ideias subversivas (para Aliocha) da filosofia recente (o ateísmo, o positivismo, o materialismo, etc.). Uma frase importante, que ecoa inúmeras vezes ao longo do romance, também é neste momento dita por Kólia: "mesmo que Deus não exista, ainda assim é possível amar a humanidade, ou não?"

O último capítulo deste livro (*Iliúcha*) mostra como a sentença do médico de Moscovo é inapelável: nada a fazer, a menos que o levassem imediatamente para Siracusa, na Sicília... Kólia insulta o médico, que se enfurece, Aliocha zanga-se com Kólia. Dentro de casa Iliúcha compreende muito bem qual é o seu verdadeiro estado, abraça o pai e o amigo Kólia e pede ao pai que depois de ele morrer escolha outro rapaz para amar como se fosse seu filho, mas que nunca se esqueça dele, e que o enterre junto àquela pedra no caminho onde ambos costumam dar os seus passeios. Todos choram desesperados e desalentados.⁷³

Saltamos de novo para o final do romance. O *Livro Décimo Primeiro*, *O irmão Ivan Fiódorovitch*, e o *Livro Décimo Segundo*, *Um erro judicial*, foram já abordados nos dois primeiros espectáculos, e neles a presença de Aliocha é sem dúvida fundamental, como já dissemos. Mas interessa-nos agora focar a lente sobre Aliocha de uma outra perspectiva, por isso mantemo-nos fiéis ao fio narrativo que conta a sua relação com aquele grupo de rapazes da escola. Como já dissemos, é exactamente com uma cena entre Aliocha e esses doze rapazes, amigos de Iliúcha, que Dostoiévski termina o romance. O contexto é o funeral de Iliúcha, o que não deixa de ser triste e trágico. A descrição da cena em casa de Sneguiriov, a criança no caixão, o pai a espalhar flores sobre ele, a mãe louca a bater com o punho no peito, a irmã a chorar baixinho e a beijar o menino morto nos lábios, é pungente. Mas o tom desta última conversa, em que Aliocha pede a todos os jovens companheiros de Iliúcha que nunca se esqueçam dele, nem uns dos outros, nem do sentimento que os uniu, e lhes lembra que esta recordação sagrada um dia no futuro poderá significar a sua salvação, é um tom de alegria e de esperança no futuro. Detemo-nos diante da morte para vislumbrarmos as potencialidades da vida: quanto maior é a treva mais forte será a luz que surgirá depois.

Esta selecção que indicamos aqui para a base do trabalho dramaturgico para *Aleksei ou a Fé* é apenas isso: uma base. Não significa que contaremos todos estes eventos no espectáculo, ou que interpretaremos todas estas personagens. Não significa que seguiremos esta ordem cronológica, ou que reconstruamos todas estas situações. É o primeiro passo para nos aproximarmos mais uma vez destes conteúdos partindo de um determinado ponto de vista e munidos de alguns temas, ou imagens, ou ideias, que nos permitirão iniciar este último percurso de criação no nosso Projecto Karamázov, ainda sem sabermos onde ele nos vai levar.

73 Idem, *ibidem*. pp. 555-558.

Uma proposta de exercício para a criação cénica

Fazemos agora uma proposta para criação de uma cena partindo das temáticas relacionadas com o ancião Zóssima. Partindo da ideia de trabalhar sobre a ritualização, o cerimonial, as manifestações simbólicas e estilizadas, retiramos do seu contexto e observamos, sob esta nova luz, alguns dos pensamentos /ensinamentos do ancião Zóssima descritos por Dostoiévski no *Livro Sexto — O monge russo*⁷⁴. Imaginemo-los como temas inspiradores para a criação de pequenas cenas-rituais teatrais.

“A humildade do amor é uma força espantosa, mais poderosa do que todas, não há nada que se lhe compare.”

“E então rezarias também aos pássaros, possuído por um amor universal, como que numa espécie de êxtase (...) — valoriza esse êxtase, por mais insensato que ele possa parecer às pessoas.”

“Sede alegres como as crianças, como as aves do céu.”

“Só há uma salvação: tornares-te responsável por todos os pecados humanos.”

“Crê até ao fim, mesmo que aconteça que tudo na terra se corrompa e só tu te mantinhas fiel;”

“O justo desaparece, mas a sua luz permanece.”

“Tu trabalhas para o todo, para o futuro.”

“Beija a terra e ama-a incansavelmente, insaciavelmente, ama todos, ama tudo, procura no amor esse êxtase e esse frenesi. (...) E não tenhas vergonha desse frenesi, preza-o, pois é uma dádiva divina, grande, que não é dada a muitos, mas só aos eleitos.”

A estas frases juntemos, por exemplo, outras fontes de inspiração, que nos pareçam de algum modo semelhantes (ou com algo em comum, ou que simplesmente nos surjam por uma associação intuitiva ou intelectual). Eu lembrei-me dos *haikus* japoneses, pela sua natureza sintética e essencial, pelo seu poder de evocação, e também pela sua forte ligação com a Natureza, que me parece um elemento paralelo ou tangencial à ideia de Divino (misterioso, infinito, poderoso...). Cito a seguir alguns que escolhi do estudo feito por Leonilda Isidoro Cavaco Alfarrobinha, intitulado “Ao encontro da natureza através da poesia *haiku* de Matsuo Bashô”⁷⁵:

74 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 316-327.

75 ALFARROBINHA, L. I. C., “Ao encontro da natureza através da poesia *haiku* de Matsuo Bashô”, Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de mestre em Estudos Orientais, variante Estudos Japoneses, Faculdade de Ciências Humanas, Setembro de 2015. <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/19227/1/MESTRADO-DISSERTA%C3%87%C3%83O.pdf>

1667 — Primavera

春風に	HARU KAZE NI	AS FLORES ABRINDO
吹き出し笑ふ	FUKIDASHI WARAU	NO VENTO DA PRIMAVERA
花も哉	HANA MO GANA	COMO GARGALHADAS

1676 — Verão

命なり	INOCHI NARI	AINDA ESTOU VIVO —
わずかの傘の	WAZUKA NO KASA NO	À SOMBRA DO MEU CHAPÉU
下涼み	SHITA SUZIMI	QUE BOA FRESCURA !

1681 — Verão

花木槿	HANA MUKUGE	COM A FLOR DO HIBISCO
はだか童の	HADAKA WARAWA NO	UMA CRIANCINHA NUA
かざし哉	KAZASHI KANA	ENFEITA O CABELO

1684 — Outono

猿を聞く人	SARU O KIKU HITO	TRISTE, O GRITO DO MACACO —
捨て子に秋の	SUTEGO NI AKI NO	QUE DIZER DA CRIANÇA PERDIDA
風いかに	KAZE IKANI	NO VENTO DE OUTONO?

1687 — Inverno

いざ行かん	IZA YUKA N	VAMOS LÁ ENTÃO
雪見にころぶ	YUKI MI NI KOROBU	ADMIRAR A NEVE
所まで	TOKORO MADE	ATÉ CAIRMOS EXAUSTOS

1689 — Verão

あやめ草	AYAMEGUSA	LÍRIOS AZUIS
足に結ばん	ASHI NI MUSUBA N	VÃO ENLAÇAR OS MEUS PÉS —
草鞋の緒	WARAJI NO O	CORDÕES DAS SANDÁLIAS

1694 — 9 de Novembro

旅に病んで	TABI NI YANDE	ADOECENDO EM VIAGEM
夢は枯野を	YUME WA KARENO O	OS MEUS SONHOS VAGUEIAM
かけ廻る	KAKE MEGURU	PELA PLANÍCIE DESERTA

Continuando nesta senda, e aproveitando uma outra fonte de inspiração já presente neste capítulo, visitamos o livro “A Papoila e o Monge”⁷⁶ de José Tolentino Mendonça e propomos mais alguns haikus, desta feita, *made in Portugal*:

*Estas folhas que estremeçam na tarde
não sabem que dançam
à roda do universo*

*Tudo é efémero:
ontem escutava a tua voz
hoje só o vento*

76 TOLENTINO MENDONÇA, J. *A Papoila e o Monge*. Assírio & Alvim, Dezembro de 2019.

*Perguntas quanto tempo deves rezar?
a papoila na encosta
é vermelha sempre*

*Debruçado na tarde
escuto o silvo sombrio
da solidão*

*Todo o inverno
o solitário bambu
mediu forças com o vento*

Poderíamos ainda ir beber à fonte primeira para Dostoiévski (e que também estará em cima da mesa durante a nossa criação), os Evangelhos. Seguem alguns excertos selecionados do Evangelho segundo São Mateus⁷⁷:

“Não deis as coisas santas aos cães nem lanceis as vossas pérolas aos porcos, para não acontecer que as pisem aos pés e, acometendo-vos, vos despedacem.”

“Envio-vos como ovelhas para o meio dos lobos; sede, pois, prudentes como as serpentes e simples como as pombas.”

“Mas, quando vos entregarem, não vos preocupeis nem como haveis de falar nem com o que haveis de dizer; nessa altura, vos será inspirado o que tiverdes de dizer. Não sereis vós a falar, mas o Espírito do vosso Pai é que falará por vós.”

“Não os temais, portanto, pois não há nada encoberto que não venha a ser conhecido. O que vos digo às escuras, digei-o à luz do dia; e o que escutais ao ouvido, proclamai-o sobre os terraços.”

“Não penseis que vim trazer a paz à terra; não vim trazer a paz, mas a espada. Porque vim separar o filho do seu pai, a filha da sua mãe e a nora da sua sogra; de tal modo que os inimigos do homem serão os seus familiares.”

“E, se compreendêsseis o que significa: Prefiro a misericórdia ao sacrifício, não teríeis condenado estes que não têm culpa. O Filho do Homem até do sábado é Senhor.”

“Ou admitis que a árvore é boa e o seu fruto será bom, ou admitis que a árvore é má e o seu fruto será mau. Porque pelo fruto se conhece a árvore. Raça de víboras! Como podeis falar de coisas boas, se sois maus?”

“Deixai as crianças e não as impeçais de vir ter comigo, pois delas é o Reino do Céu.”

A partir destes materiais poderíamos iniciar diversos mecanismos de criação teatral, onde a subjectividade e potencial criativo dos intérpretes seriam chamados a participar. Cada uma destas frases selecionadas poderia originar imagens de corpos no espaço. Ou ainda, sugerir situações, gestos, acções que os intérpretes poriam em jogo, individualmente ou colectivamente, produzindo material cénico. Ou ainda, os intérpretes poderiam ser convocados a

77 Evangelho de São Mateus, a Bíblia. https://capuchinhos.org/biblia/index.php/Evangelho_de_S%C3%A3o_Mateus

reflectirem sobre as frases, a associá-las entre si segundo uma lógica nova encontrada por eles, a imaginarem e proporem cenas a partir delas, que poderiam depois ser trabalhadas e desenvolvidas.

A este material textual poderiam ainda ser acrescentados outros materiais (plásticos, visuais, videográficos, etc.), por exemplo, oriundos da iconografia da ortodoxia russa, ou da pintura oriental (como é o caso de Katsushika Hokusai, pintor japonês do período Edo, especializado no estilo ukiyo-e, e famoso pela sua série de impressões em blocos de madeira *Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji*, completada em 1831⁷⁸), ou doutra origem que se descobrisse pertinente e relacionada com o tema.



Ícone russo: São Nicolau com os quatro Evangelistas, séc. XVII¹

1 <http://espacoe-memoria.blogspot.com/2011/03/dialogo-com-as-imagens-iniacao.html>

78 <http://www.katsushikahokusai.org/>



Ícone na igreja Sveti Dimitrije, da cidade de Skopje, na Macedónia (que brilhou sem explicação pouco antes da Páscoa, em abril de 2010)¹

¹ <https://www.cmjornal.pt/insolitos/detalhe/icones-de-igreja-ortodoxa-brilham-sem-explicacao>



Menino no Monte Fuji, pintura de Katsushika Hokusai.¹

¹ <http://www.katsushikahokusai.org/the-complete-works.html?pageno=2>



Ejiri in Suruga Province (Sunshu Ejiri), pintura de Katsushika Hokusai.¹

¹ <http://www.katsushikahokusai.org/the-complete-works.html?pageno=4>

Ou ainda, poderíamos inspirar-nos directamente no universo do ritual-cerimónia-religião, indo investigar diversas fontes (cristãs, islâmicas, judaicas, budistas, hindus, pagãos, orientais, ocidentais, africanas, etc.), conforme as correspondências e interesses que o colectivo de criadores encontrasse, onde esse tipo de ritual tenha uma forma reconhecível e interpretável que pudesse ser investigada no trabalho.



Pintura corporal tradicional de uma das tribos do Vale do Rio Omo, na Etiópia.¹

¹ <https://www.culturalgenial.com/pintura-corporal/>



Marionetas Javanesas.
Java [Indonésia], Sécs.
XVII-XVIII.¹

¹ <http://www.museudelamego.gov.pt/marionetas-javanesas/>

Estes dois exemplos que escolhi (as pinturas corporais africanas e as marionetas de Java) obedecem a uma lógica de associação que interliga os temas abordados e o meu ponto de vista sobre eles, especificamente, as pinturas corporais interessam-me pelo factor de grande relação com a natureza, por representarem crianças, por serem extremamente teatrais; as marionetas também por serem obviamente teatrais, pelo facto de ter na equipa dos intérpretes/criadores um especialista em teatro de marionetas e objectos (Patrick Murys) que será essencial para abordar estas propostas mais estilizadas/rituais/cerimoniais. Outro factor para escolher e apresentar neste momento estas imagens é o de querer alargar o universo criativo a outros territórios, culturas, tradições: como já referi não me interessa embrenhar-me num ponto de vista específico sobre uma religião/cultura/ideologia mas antes procurar zonas mais transversais e universais que nos digam qualquer coisa a nós criadores em particular, mas também a muitos outros olhares de espectadores que poderão encontrar referências e identificar-se com coisas muito diferentes.

Aquilo que seria o resultado da proposta aqui lançada é impossível prever no plano de teorização em que me encontro neste momento, uma vez que os elementos (planos, camadas, subjectividades) necessários à natureza do próprio processo, não são os mesmos de que disponho no plano da teorização, da imaginação e da abstração: falta-nos a prática concreta, com as pessoas envolvidas, num determinado espaço, num determinado tempo, com determinadas circunstâncias. Mas o exercício serve para destapar peças possíveis para o puzzle final, e assim começar a criar este universo ainda no seu (ou num dos seus) momento(s) de caos.

Visões — dispositivos cénicos

A última reflexão que quero fazer neste processo de aproximação e projecção do tema de Aliocha tem a ver com visões para a cena. É algo que costumo fazer (ou costuma acontecer) no momento anterior à abordagem ao trabalho cénico com os actores: ter imagens da cena. Muitas vezes são imagens ténues, pouco detalhadas, esfumadas, quase como aquela ideia

dos pontos da memória que se iluminam, deixando à volta um vasto espaço escuro, indefinido. Depois quando o trabalho prático se inicia algumas acabam por desvanecer completamente a ponto de já nem sequer me restar memória delas. Outras tornam-se concretas, ganham detalhe e contorno, naturalmente transformam-se, já não são aquilo que eu vi com os olhos da mente, mas continua a estar lá a sua origem. Quando penso na imagética cénica de *Aleksei ou a Fé*, neste momento, vêm-me à cabeça coisas diferentes. Penso na relação com os espectadores como algo que deve permitir, pelo menos em alguns momentos, uma proximidade quase íntima. Penso na ideia da partilha, do escutar, do acolher, do oferecer-se, características de Aliocha que penso deviam encontrar uma forma de transposição para a situação teatral. Isto faz-me pensar também na ideia de círculo como a forma que pode espelhar este tipo de relação. Pensei na possibilidade de criar um dispositivo circular em que os espectadores estão à volta da cena. Parecia-me teoricamente potente e justa, mas ao reflectir sobre as questões pragmáticas que um dispositivo desse género levanta, principalmente quando pensado em relação concreta com as condições dos espaços teatrais onde penso que o espectáculo poderá ser apresentado, ou mesmo na relação com os dispositivos/cenografias criadas para os outros dois espectáculos da trilogia, já a ideia me parece menos justa. Pôr os espectadores em círculo à volta da cena reduz em muito o número de espectadores, há teatros que nem sequer consideram essa hipótese por falta de dimensões do palco ou falta de licenças para acomodar público fora da plateia. Para além disso, as próprias escolhas de encenação ficariam muito condicionadas por um dispositivo deste género em que temos público de todos os lados. Se por um lado poderia ser interessante criar esta relação circular e próxima, por outro iríamos deparar-nos com situações em que o *estar de costas para o público* criaria problemas. Portanto, espectadores em círculo, não, mas encontrar formas de criar uma relação de aproximação com o público, sim.

Outra imagem/ideia que me vem à cabeça é a do ritual/cerimónia: imagino figuras estilizadas, representações iconográficas, uma espécie de monumentalidade... e também por isto o círculo de espectadores já não me convence. Penso que deve ser possível em alguns momentos criar esta sensação de distância, de algo inacessível, ritualizado. Gostaria de evocar ao longo do espectáculo o lado mais “humano” do amor, da partilha, do estar com, mas também o lado mais indefinível, intocável, misterioso daquilo que é “divino” (ou irreconhecível, imenso, infinito, incompreensível).

Imagino também que a exploração da zona da memória e em especial das memórias da infância, e a exploração dos capítulos onde as crianças entram em cena, obrigará a um tipo de trabalho que deverá envolver o lúdico, o jogo, o lado sensorial da relação com o mundo e com os outros.

Não sei ainda como será a “distribuição das personagens”. Não sei sequer quantas personagens iremos representar. Não tenho a certeza de quem deverá interpretar Aliocha, ou se deverá ser uma personagem representada no sentido convencional por um intérprete, ou se será feito um outro tipo de abordagem às personagens (como aconteceu em *Dmitri ou o Pecado*, em que vários actores interpretavam Dmitri, por exemplo, ou em *Ivan ou a Dúvida* em que o mesmo actor interpretava mais do que uma personagem).

Interessa-me que os actores estejam disponíveis para explorar uma zona de criatividade infantil (não infantilizada, mas infantil, no sentido de não ter preconceitos, de ser ousada, arriscada, energética e principalmente entusiasta/alegre/viva) mas também uma zona de procura, elaboração e exposição da própria memória tendo em conta o que esse tipo de movimento implica. Interessa-me ainda que haja uma disponibilidade por parte deles para se interrogarem sobre a própria espiritualidade. Aliás não poderia ser de outra forma, uma

vez que os intérpretes são a chave fundamental para o desenvolvimento do processo de trabalho, que será sempre um espelho da medida em que os intérpretes são capazes de se entregar, e dos próprios universos criativos que eles propõem.

Neste momento não consigo ser mais específica... Sei, por experiência, que tudo virá a seu tempo e na sua lógica. Chegará o momento em que será claro para mim e para todo o grupo de trabalho a forma que estes conteúdos deverão tomar. Por agora contento-me com imagens fugazes, intuições, sensações. Enquanto persisto no estudo, na compreensão, na criação de relações com o mundo à volta, na clarificação dos temas, dos propósitos, dos objectivos. O resto virá quando tiver de vir.

Dossiê de apresentação *Aleksei ou a Fé*

A partir de
Os irmãos Karamázov
de Fiódor Dostoiévski

ALEKSEI OU A FÉ



Entre lições, Nikolai Bogdanov-Belsky, 1903.

PROJECTO KARAMÁZOV

de Sónia Barbosa

RITUALDEDOMINGO

× ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA ×

FICHA ARTÍSTICA

Produção

Ritual de Domingo Associação Artística

Coprodução

Teatro Viriato

Encenação e dramaturgia

Sónia Barbosa

Interpretação

Hugo Sovelas

Patrick Murys

Susana C. Gaspar

Actor a definir

Espaço cénico e figurinos

Ana Limpinho

Desenho de luz

Cristóvão Cunha

Música

Ana Bento

Comunicação e imagem do projecto

Nuno Rodrigues

Fotografias e vídeos

Luís Belo

Consultoria dramaturgical

Anabela Mendes

Contabilidade

Luís Ferreira - Contraponto

Apoios Projecto Karamázov**Teatro Viriato**

Coprodução em *Ivan ou a Dúvida* e *Dmitri ou o Pecado*

Fundação GDA

Apoio à Criação Teatro 2019, para a criação de *Dmitri ou o Pecado*

Fundação GDA – Apoio à Circulação 2018, para o 1º espectáculo do Projecto Karamázov, *Ivan ou a Dúvida*

Município de Viseu

Viseu Terceiro 2016, Programa de Apoio à Cultura, para Residência de Criação de *Ivan ou a Dúvida* no Teatro Viriato (Julho 2016)

Parceiros

Teatro Meridional, Teatro Municipal da Guarda, Fundação Lapa do Lobo, NACO, Festival Palco Para Dois ou Menos, Centro Cultural de Tábua, ACERT, Contraponto, Lugar Presente, Companhia Paulo Ribeiro, Escola Superior Educação Viseu, Escola Secundária de Canas de Senhorim, Escola Secundária de Nelas, Escola Secundária de Carregal do Sal, Freguesia de Viseu, AFTA

PROJECTO KARAMÁZOV de Sónia Barbosa é um projecto de pesquisa e criação teatral a partir da obra literária “Os Irmãos Karamazov” de Fiódor Dostoiévski, pensado para um período mínimo de 4 anos, com o objectivo de criar três espectáculos teatrais a partir de três pontos de vista sobre a obra: *Ivan ou a Dúvida*, *Dmitri ou o Pecado* e *Aleksei ou a Fé*. O projecto compreende também um percurso de encontros pedagógicos para diferentes públicos, a partir das três temáticas abordadas, e a realização de um Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a orientação da Professora Doutora Anabela Mendes. A produção é da estrutura Ritual de Domingo – Associação Artística com coprodução do Teatro Viriato, em Viseu.

“Os Irmãos Karamázov”, partindo de uma das questões basilares do pensamento filosófico e espiritual - o Parricídio, propõe três pontos de vista muito distintos, embora interligados, sobre a vida e o mundo, personificados pelos três irmãos: Ivan, Dmitri e Aleksei. Estas três perspectivas, que designámos por Ivan ou Dúvida, Dmitri ou o Pecado e Aleksei ou a Fé, (assumindo o nosso contexto histórico e cultural de raiz judaico-cristã), continuam a representar nos dias de hoje motores de questionamento e de procura para o espírito humano e a sua relação com tudo o que o rodeia. Esta representação dos três irmãos permite-nos abordar a obra a partir de um determinado posicionamento filosófico, o que acabará por ser condição fundamental na criação dos três espectáculos teatrais.

A dúvida enquanto fruto do questionamento e da racionalidade lavados ao extremo.

O pecado enquanto exaltação dos instintos mais irracionais, selvagens e destruidores no ser humano.

A fé enquanto capacidade de entrega total perante algo desconhecido.

*Quanta tortura terrível essa sede
de fé me custou e custa-me ainda
agora, que quanto mais forte na
minha alma, mais argumentos
posso encontrar contra ela.*

— Fiódor Dostoiévski

ALEKSEI E A NOSSA PERSPECTIVA SOBRE ELE

Aliocha (Aleksei) é o protagonista de “Os Irmãos Karamázov” – é assim que Dostoiévski o apresenta no início do romance; representa o amor que tudo perdoa, associado à figura de Nossa Senhora na ortodoxia russa. O seu carácter e comportamento não são explicados de modo psicológico, dando a entender que há alguma inspiração nele talvez de tipo sobrenatural, como a que caracteriza os homens santos: “a pureza moral da sua natureza e o amor que inspira em todos, (...) são atributos tradicionais dos santos”¹. Esta religiosidade natural de Aliocha, esta fé incondicional, não o afasta porém das questões políticas e sociais do seu tempo.

Identificar Aliocha como o protagonista da história pode parecer estranho, uma vez que os principais acontecimentos da obra “Os Irmãos Karamázov” (ou pelo menos os mais memoráveis, como as cenas de ciúmes e as querelas entre pai e filho, a Lenda do Grande Inquisidor, o assassinato do pai e o julgamento, por exemplo) são protagonizados por outras personagens. Mas a verdade é que Aliocha está sempre presente, como uma testemunha silenciosa, um mediador entre todas as partes, um confessor, alguém que permite que as grandes revelações do romance sejam possíveis. Todos os momentos-chave em que as personagens se revelam no mais profundo do seu íntimo, acontecem na presença de Aliocha.

A questão da fé torna-se o núcleo duro impossível de contornar. A fé, como a entendemos em Dostoiévski e também na nossa visão, não se pode reduzir apenas ao tema da religião.

*E mesmo que nos fique no coração
apenas uma boa lembrança, até essa
pode servir um dia para a nossa salvação.*

— Aliocha

Mais do que afirmar a fé, interessa-nos interrogar-nos de onde vem essa fé e porque temos necessidade dela. Mais do que dar uma solução para a angústia dos nossos tempos, interessa-nos interrogarmo-nos sobre a natureza dessa angústia (que é diferente da angústia dos tempos de Dostoiévski, embora com muitos traços comuns, principalmente os mais profundos que correspondem à natureza humana na sua essência). Mais do que propormos uma ideia de fé, interessa-nos perguntar se temos algum tipo de fé e se a temos: de onde vem ela, que fé é essa, de que é feita?

Olhando para Aliocha, quais são os elementos (para além da religião) que nos fazem

1 FRANK, J. Dostoiévski. Um escritor em seu tempo. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras. . p. 1000.

equacionar a presença de uma fé – o acreditar incondicionalmente em algo como motor de acção no mundo? A resposta, parece-nos, está nas crianças. Para nós são elas que podem ainda hoje personificar essa possibilidade de fé, de acreditar em algo, de contacto com algo de misterioso e ao mesmo tempo criativo.

Outro aspecto importante que identificamos na perspectiva de Aliocha é a sua relação com a memória. A ideia de que há memórias poderosas capazes de guiar e até mesmo salvar uma pessoa nos momentos mais difíceis da sua vida é apresentada diversas vezes ao longo do romance, sempre em relação com esta personagem.

A importância desta ideia é sublinhada de modo indiscutível quando Dostoiévski decide terminar o romance com o discurso de Aliocha aos doze rapazes, amigos do falecido Iliúcha, feito junto à sua pedra preferida, em que ele lhes pede que se lembrem para sempre deste momento, em que amaram o amigo Iliúcha, choraram por ele, e se reuniram em seu nome, recordando o melhor do que os unia. Aliocha pede-lhes ainda que acreditem que esta memória será algo de precioso durante todas as suas vidas futuras, e que poderá, em momentos de desespero, de descrença, de revolta ou de cinismo, significar uma possibilidade de salvação.

“Saibam que não há nada mais sublime, nem mais forte, nem mais saudável, nem mais útil para a nossa vida no futuro, do que uma boa recordação, em especial da infância, da casa paterna. Falam-vos muito da vossa educação, mas uma bela memória, uma lembrança sagrada, guardada desde a infância, é talvez a melhor educação. Se uma pessoa juntar muitas dessas recordações, estará salva para toda a vida. E mesmo que nos fique no coração apenas uma boa lembrança, até essa pode servir um dia para a nossa salvação.”²

Para além destes dois elementos, o ponto de vista das crianças e o simbolismo da memória, identificamos ainda outros dois, na perspectiva de Aleksei, que gostaríamos de explorar: a crise de fé de Aliocha e a figura de Zóssima, o sábio monge, mentor de Aliocha, cuja morte provoca esta mesma crise de fé.

A descrição da crise de fé de Aliocha ocupa todo o *Livro Sétimo – Aliocha*³, um dos mais belos livros do romance, na nossa opinião. Aliocha está perto de ser arrastado pela revolta e pela descrença, e tem de fazer um grande percurso interior para voltar a ser içado para o plano da fé, e desta vez, de modo ainda mais convicto e profundo.

Há ainda a relação de Aliocha com a *morte do Pai* – evento-chave da obra e também da nossa visão sobre ela – que queremos desenvolver. Para cada um dos irmãos este evento tem uma leitura que ultrapassa a função narrativa de acontecimento-catástrofe, e se liga a algo mais simbólico, filosófico e psicológico. Para Ivan a morte/assassinato do pai representa o negativo/sombra da sua teoria idealista do homem-Deus. Para Dmitri, representa a luta entre o lado espiritualmente elevado e o lado animal e violento de cada homem. Para Aliocha a *morte do Pai*, que ele previu, intuiu, pressentiu em vários momentos, pode representar várias coisas: a crise que é necessário atravessar e superar para se ir mais longe no próprio caminho, a aceitação do mal para poder entender a necessidade activa do bem, reconhecer as trevas para reconhecer a luz, o confronto com o desespero mais profundo e desanimador, que pode significar a perdição definitiva da esperança e da fé ou o fortalecimento da mesma. É claro que a morte do pai para Aliocha não é apenas a morte de Fiódor Pávlovitch, mas também, e principalmente, a morte do ancião Zóssima.

A propósito é importante clarificar e sublinhar esta presença constante e significativa ao longo do romance na relação com Aliocha – a presença da *Morte*. Talvez por ver

2 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 762.

3 Idem, ibidem. pp. 331-366.

nele a melhor defesa do valor da vida, Dostoiévski continua a colocá-lo frente a frente com a morte, repetidamente (a morte da mãe aos três anos, a morte do pai espiritual, a morte do pai biológico, a morte do menino muito amado, Iliúcha...). A consciência da morte é aquilo que, em última análise, nos coloca o problema da fé – se não tivéssemos consciência de que vamos morrer, não teríamos necessidade da fé. Mas é o confronto com a morte que muitas vezes (quase sempre) põe à prova a força dessa fé. Porque a fé não nos tira a dor da perda, e às vezes acontece que a dor da perda ocupa demasiado espaço e não deixa lugar para a fé.

A NOSSA VISÃO SUBJECTIVA – ANGÚSTIAS PESSOAIS

Uma torrente de palavras salgadas como lágrimas

Para mim a fé é um mistério, uma angústia, uma pergunta que não se vai embora, uma ideia que subsiste...

Nada nem ninguém pode responder a essa pergunta: Deus existe? Ou, por outras palavras, há um sentido maior para a nossa vida? Nada, a não ser a fé.

Mas eu sinto-me muito Ivan Karamázov e não sou capaz de comprar uma fé prêta-à-porta, bem acabada e embrulhada, que é só pagar e levar para casa. Dá-me logo para abrir o embrulho, desmontar as peças e ver de que é feita... e então, está tudo estragado, a partir do momento que se insinua a dúvida, a fé vacila.

Apesar disto, não me resolvo. Não me resolvo a matar Deus. Podia meter o Onfray, o Nietzsche e o Sartre debaixo do braço e ir viver a minha vida em paz sem Deus. Era o que fazia mais sentido. Não é Deus que me vai resolver o problema e responder à minha pergunta. Por isso mais vale agarrar-me ao que se pode agarrar – o corpo, o pensamento, a vontade, a subjectividade – e viver com isso da melhor forma que me for possível.

Está feito! E deslarguem-me a porta com as angústias existenciais!

Para quê continuar a angustiar-se quando tudo nos diz que é inútil... cada vez mais inútil. Cada vez somos mais incapazes de olhar para o infinito. Cada vez somos mais pequeninos. Dizem-nos que somos globais, que podemos escolher o que quisermos, que aquilo que pensamos importa, que a felicidade está ali ao lado à distância de um clique. Dizem-nos que somos solidários, que temos consciência dos males no mundo, que podemos fazer a diferença, que a sociedade civil transformará o mundo, que ainda há tempo. Mas enquanto nos dizem isso eu vejo-nos cada vez mais indiferentes a olhar para aquele corpo bebé afogado nas margens do mediterrâneo. Depois dele, tantos outros corpos bebés. Tantos que já não sabemos o que fazer com eles. Aquilo que sabemos fazer é partilhar o post, assinar a petição, fazer comentários ora enraivecidos, mesquinhos, violentos, ora comovidos, indignados e chocados. Sempre sob o desígnio de Narciso: olharmos embevecidos para o nosso reflexo. Fazemos tão pouco mas ocupamos tanto do nosso tempo a fazê-lo. E o corpo do bebé lambido pelas ondas do mediterrâneo não me sai da cabeça.

Estou zangada. Estamos todos zangados. Mas é uma zanga que nos come por dentro. Se calhar é uma irritação, como diz Byung-Chul Han, não é raiva. Ou como diz a Mãe Coragem ao soldado que quer fazer uma reclamação: “se a tua raiva fosse daquelas que duram, eu mesma te instigava, mas não, a tua raiva é passageira e já está a passar. Não tenhas vergonha de mim, eu sou como tu – eles levaram-nos tudo” (ou algo muito parecido). Andamos nestas raivinhas passageiras a insultar pessoas pela internet, a indignarmo-nos e a assinarmos petições, e de vez em quando lá saímos à rua para a manif. E ao mesmo tempo que nos sentimos importantes porque podemos dizer a nossa opinião e a nossa opinião tem tanto valor como qualquer outra, perdemo-nos completamente no meio de todas as opiniões que têm tanto valor umas como as outras, até que deixam de ter qualquer valor, porque é só mais uma num oceano de opiniões e subjectividades que têm direito ao seu espaço, ao seu lugar ao sol, a sentirem-se importantes. Um engano, um engano, um engano...

E entretanto vamos perdendo aptidões como a de falar com outra pessoa, olhos nos

olhos. Como a de aceitar que para haver realmente espaço para todos tem de haver muita cedência de espaço por parte de cada um. Como a de saber esperar por uma coisa que não acontece AGORA. Como a de olhar para o mundo à nossa volta, não através de um ecrã mas assim mesmo à moda antiga, ao vivo e a cores. Como a de não precisarmos constantemente de nos atafulharmos de estímulos, confirmações, entretenimentos, distrações, afazeres. Como a de escutarmos alguém sem termos obrigatoriamente de dar logo a nossa opinião sobre o que nos está a dizer.

E a arte? A religião? A cultura? O conhecimento? A política?

Tudo isso também vai arrastado pela maré das opiniões e das subjectividades, tudo se mistura, tudo se torna uma amálgama de coisas, “muito interessantes” e que “fazem muito sentido” e não esqueçamos “a importância da diversidade”, e blablablabla, tudo num caleidoscópio de imagens e frases feitas e slogans que entram no ouvido.

A arte é moda. A cultura é mercado. A religião é fanatismo ou motivação para outras agendas políticas, ou paliativo para desiludidos e desencantados. O conhecimento é relativo. A política é jogos de bastidores, compromissos e mãos sujas. Atrás de tudo isto, o capital, naturalmente.

Mas se me deixo ir por aqui o cinismo é arrebatador, demolidor, é um dique que rebenta deixando uma massa de água que estava estagnada de repente soltar-se com violência e arrastar tudo à sua volta. A onda do cinismo é pujante e apazigua a nossa necessidade de culpados, de julgar, de descarregar as nossas frustrações. É tentadora, e para quem ainda não se rendeu completamente a ela, ela volta praticamente todos os dias a lambar-nos os pés e a recordar-nos que se quisermos é só deixarmo-nos levar por ela.

Mas o corpo do bebé morto lambido pelas águas do mediterrâneo volta a pairar na minha frente. E não há cinismo que sobreviva a esta imagem. Pouco sobrevive a esta imagem. Aquilo que sobrevive a esta imagem, no fim de tudo, são as lágrimas. As lágrimas são aquilo que não me deixa matar Deus. Primeira razão. Primeira grande razão. Enquanto houver lágrimas destas talvez possa haver Deus. Prefiro essa torrente de águas salgadas. Essa que não leva nada à frente, não rebenta com nada, não é demolidora. Mas corre, escorre, sem sentido, sem motivo, sem propósito, sem resolver absolutamente nada.

Estas mesmas lágrimas poderiam ser o motivo para fazer exactamente o contrário: matar Deus. Matá-lo com raiva! Esfrangalhá-lo! Trucidá-lo! Afogá-lo! Queimá-lo! Gaseá-lo! Matá-lo de fome, matá-lo de trabalho, matá-lo de desespero. Mas depois de o matar destas formas todas vejo que as lágrimas ainda lá estão. As lágrimas pelo corpo do bebé morto na rebentação das ondas, não secaram. Enquanto elas não secarem talvez valha a pena pensar em Deus, escrever poesia, fazer arte...

Essas lágrimas são as mesmas que Aliocha verte com os 12 meninos à volta do lugar preferido da criança morta, o amigo perdido. Mas também são as que Ivan não consegue verter ao pensar na menina de 5 anos torturada pelos pais que chora à noite fechada no escuro e ao frio, a rezar para que Nosso Senhor a defenda. E também são as de Dmitri ao acordar do sonho onde viu a aldeia queimada e as mulheres magras e negras ao longo da estrada, enterradas na neve, e uma delas, a mais magra, a mais negra, com uma outra criança ao colo que chora com fome.

Por inútil, escusado, desnecessário, sem sentido, irrelevante que seja, a única coisa que me ocorre colocar ao lado da ideia de Deus são estas lágrimas.

“E agora basta, tu vais para um lado e eu vou para o outro, e não falemos mais nisto.”

— (Ivan Fiódorovitch Karamázov a Aliocha Fiódorovitch Karamázov)

O ESPECTÁCULO VISÕES CÉNICAS, METODOLOGIAS

O espectáculo vai nascer dos conteúdos que aqui apresentámos, já impregnados do nosso ponto de vista, do nosso questionamento, das nossas angústias, do nosso posicionamento filosófico, intelectual, artístico, emocional em relação a estes temas tão fundamentais. Doistoiévski guia-nos magistralmente nesta viagem pela alma humana, passando por todos os lugares recônditos e profundos que fazem de cada um de nós uma subjectividade única e insubstituível. Já enfrentámos com Ivan o monstro da racionalidade, do orgulho, da vontade de ser homem-Deus e de resolvermos todos os mistérios do universo; já nos afundámos com Dmitri no subconsciente, no delírio, no frenesim, na violência e no descontrolo – pulsões sem as quais não seríamos mais do que autómatos. Preparamo-nos agora para viajar com Aliocha que nos pede que nos deixemos levar, que acreditemos, que confiemos, que nos comovamos, que sintamos compaixão, que sejamos capazes de reconhecer em nós mesmos e em tudo à nossa volta essa semente da flor da vida, pronta a romper a terra e a abrir-se. É talvez a viagem mais desafiadora, porque as angústias que nos habitam têm garras afiadas bem enterradas no nosso espírito e o acto de acreditar tornou-se talvez num dos mais revolucionários dos nossos tempos.

Interessa-me que os actores estejam disponíveis para explorar uma zona de criatividade infantil (não infantilizada, mas infantil, no sentido de não ter preconceitos, de ser ousada, arriscada, energética e principalmente entusiasta/ alegre/viva) mas também uma zona de procura, elaboração e exposição da própria memória.

— Projecto Karamázov

A metodologia de trabalho passará por uma fase de experimentação em conjunto com os intérpretes, à semelhança do que tem acontecido nas duas criações precedentes. Isso permite-nos também questionar a própria linguagem teatral, testá-la e experimentá-la em função dos temas levantados. E permite que todos os intervenientes criativos – e particularmente os intérpretes – tenham espaço para o seu próprio posicionamento intelectual e artístico. Desse processo nascerá um espectáculo com características únicas e insubstituíveis que será o espelho dessas subjectividades envolvidas, da relação entre essas subjectividades e os conteúdos tratados e das circunstâncias específicas que moldaram o processo. É algo desconhecido mas que já se pressente, como essa imagem das memórias fundamentais da nossa infância de que fala Dostoiévski, que nos aparecem como pontos luminosos surgidos da escuridão.

Aquilo que conseguimos ter neste momento são visões para a cena. Muitas vezes são imagens tênues, pouco detalhadas, esfumadas. Quando penso na imagética cénica de Aleksei ou a Fé vêm-me à cabeça coisas diferentes. Penso na relação com os espectadores como algo que deve permitir, pelo menos em alguns momentos, uma proximidade quase íntima. Penso na ideia da partilha, do escutar, do acolher, do oferecer-se, características de Aliocha que penso deviam encontrar uma forma de transposição para a situação teatral. Isto faz-me pensar também na ideia de círculo como a forma que pode espelhar este tipo de relação. Outra imagem/ideia que me vem à cabeça é a do ritual/cerimónia: imagino figuras estilizadas, representações iconográficas, uma espécie de monumentalidade. Penso que deve ser possível em alguns momentos criar esta sensação de distância, de algo inacessível, ritualizado. Gostaria de evocar ao longo do espectáculo o lado mais “humano” do amor, da partilha, do estar com, mas também o lado mais indefinível, intocável, misterioso daquilo que é “divino” (ou irreconhecível, imenso, infinito, incompreensível).

Imagino também que a exploração da zona da memória e em especial das memórias da infância, e a exploração dos capítulos onde as crianças entram em cena, obrigará a um tipo de trabalho que deverá envolver o lúdico, o jogo, o lado sensorial da relação com o mundo e com os outros.

Interessa-me que os actores estejam disponíveis para explorar uma zona de criatividade infantil (não infantilizada, mas infantil, no sentido de não ter preconceitos, de ser ouvida, arriscada, energética e principalmente entusiasta/alegre/viva) mas também uma zona de procura, elaboração e exposição da própria memória tendo em conta o que esse tipo de movimento implica. Interessa-me ainda que haja uma disponibilidade por parte deles para se interrogarem sobre a própria espiritualidade. Aliás não poderia ser de outra forma, uma vez que os intérpretes são a chave fundamental para o desenvolvimento do processo de trabalho, que será sempre um espelho da medida em que os intérpretes são capazes de se entregar, e dos próprios universos criativos que eles propõem.

SOBRE A EQUIPA ARTÍSTICA

A equipa artística do espectáculo, para além da direcção artística de Sónia Barbosa, que engloba a encenação e a dramaturgia, assenta em três *peessoas-pilares* criativos que já acompanham o Projecto Karamázov há vários anos: Cristóvão Cunha, no desenho de luz (e também na direcção técnica e apoio à produção), Ana Limpinho no espaço cénico e figurinos, e Ana Bento na criação e interpretação de música original. Para além deles há ainda Nuno Rodrigues na comunicação e imagem gráfica do projecto, e Luís Belo no registo fotográfico e de vídeo, facetas também muito importantes do nosso trabalho. Cristóvão Cunha é um elemento fundamental neste processo: na área da produção e organização das actividades artísticas e pedagógicas desenvolvidas no Projecto Karamázov (corresponsável pela Direcção da Associação Ritual de Domingo); na direcção técnica dos projectos; e criativamente no desenho de luz. Tê-lo a colaborar connosco na criação de luz tem sido um grande privilégio. Para além da sua vasta experiência na criação de luzes para espectáculos de dança e teatro (já colaborou com criadores como Paulo Ribeiro, Madalena Victorino, Circolando, Victor Hugo Pontes, Miguel Castro Caldas, Teatro do Vestido, La Ribot com o Grupo Dançando com a Diferença, entre muitos outros), e na direcção técnica de projectos de grandes dimensões, é também um experimentador incansável da sua área criativa, estando constantemente à procura de inovações e novas inspirações para o seu trabalho. Dotado de grande sensibilidade para as potencialidades dramáticas da luz, consegue ler e interpretar, a partir do trabalho de ensaios e dramaturgia em curso, as atmosferas para onde o espectáculo aponta, de modo que as suas propostas não só completam o trabalho cénico, como lhe dão novas dimensões.

Ana Limpinho é outro elemento fundamental na equipa devido à enorme confiança que existe entre ela e a responsável artística do projecto. As suas colaborações artísticas (que são já várias) têm sido sempre felizes e bem-sucedidas. Tem uma vasta experiência de criação de cenografias e figurinos para companhias e criadores como Cristina Carvalhal, Tonan Quito, Teatro do Montemuro, Propositário Azul, etc. O seu trabalho é minucioso e com um estilo próprio onde os pormenores mais simbólicos se aliam de modo natural a uma visão muito concreta e pragmática da cena. Para além do seu lado criativo é extremamente competente e cheia de recursos no que diz respeito à execução e construção. Continua a ser o pilar na criação plástica do Projecto Karamázov e em particular para *Aleksei ou a fé*.

Ana Bento é o terceiro pilar deste triângulo criativo que se reúne à volta da responsável artística, Sónia Barbosa. Criadora e música camaleónica e incansável, desenvolve projectos nas mais diversas áreas e em colaboração com inúmeras entidades que vão da Casa da Música no Porto, ao Teatro Viriato, passando por diversos projectos musicais como Tranglomango e Aurora Brava, projectos pedagógicos e ainda outros de grande impacto na comunidade como A Voz do Rock e a Orquestra Infusão. É também uma das mentoras, organizadoras e criadoras do festival de Jazz de Viseu – *Que Jazz é este?* Ana Bento tem-se revelado uma mais-valia, não só pela sua qualidade artística, mas também pela sua disponibilidade e capacidade de escuta e entrega ao trabalho e às propostas que lhe são feitas.

Os intérpretes que colaboraram com o Projecto Karamázov nas diferentes fases são já bastantes, e também eles têm contribuído de modo incontornável para a qualidade e estética dos espectáculos criados anteriormente. Entre eles encontram-se Nuno Nunes, Guilherme Gomes, Ricardo Vaz Trindade, Rafaela Santos, João Miguel Mota, Hugo Sovelas, Susana C. Gaspar entre outros. Para o espectáculo *Aleksei ou a Fé* os intérpretes convidados são, por agora, Susana C. Gaspar e Hugo Sovelas (que já participaram na

criação de *Dmitri ou o Pecado*) e Patrick Murys, nova colaboração que surge na sequência de outras experiências profissionais partilhadas e na descoberta de grandes afinidades artísticas e também com a obra de Dostoiévski. Haverá um quarto intérprete masculino que ainda não está definido, devido à indisponibilidade de agenda dos dois actores que foram convidados para o elenco (Nuno Nunes e Guilherme Gomes), que nos obrigaram a repensar o elenco. Continuamos à procura do intérprete com as características mais indicadas para o tipo de trabalho que propomos, que exige grande capacidade criativa, de exposição e de entrega.

Nuno Rodrigues e Luís Belo, nas áreas da imagem e comunicação e fotografia e vídeo, são colaboradores há vários anos, cujo trabalho de grande competência e qualidade faz já parte da nossa imagem.

Por último é importante referir a consultoria de Anabela Mendes (também Orientadora do Doutoramento de Sónia Barbosa) na área da dramaturgia. O seu vasto currículo académico mas também artístico, o seu profundo conhecimento dramático, a sua forte ligação a este processo artístico e também a sua grande experiência de vida, fazem dela um elemento muito importante que contribui para definição, aperfeiçoamento e potenciamento do texto cénico.

Dedicámos este espaço a falar sobre a equipa com tanto detalhe porque acreditamos que é essa a base de todo o trabalho artístico que desenvolvemos, porque valorizamos realmente o contributo de cada um, e sabemos que a confiança que se estabelece ao longo dos anos entre os vários elementos das equipas artísticas é o ingrediente para o sucesso dos espectáculos em causa, mas principalmente para o desenvolvimento ao longo do tempo dos projectos na sua maior amplitude. Tal como se afirma nesta perspectiva de Aleksei: sem essa confiança e essa fé nada de bom se pode fazer.

BIOGRAFIAS

Ritual de Domingo

Associação Artística

RITUAL DE DOMINGO é uma estrutura profissional criada no final de 2016, com o objectivo de estabelecer um lugar de criação pluridisciplinar em Viseu. Tem um foco importante também na formação e educação artística. Na direcção da Associação encontram-se Cristóvão Cunha (light designer, produtor e técnico de espectáculo) e Sónia Barbosa (encenadora, actriz e formadora). Entre os seus fundadores estão diversos artistas da cidade de Viseu como Nuno Rodrigues, Rosário Pinheiro, Luís Belo, Carla Augusto, Ana Seia de Matos e Rui Macário. A Associação tem-se dedicado à organização e produção de todas as actividades do Projecto Karamázov de Sónia Barbosa: criação e digressão dos espectáculos “Ivan ou a Dúvida” e “Dmitri ou o Pecado” (coprodução Teatro Viriato com apoio da Fundação GDA e do Município de Viseu), e várias actividades pedagógicas. Em 2018 juntou-se à Gira Sol Azul no âmbito da criação do espectáculo “Ora Vem Comigo”, para o Festival Internacional Europeade. Em 2019 a Associação continuou a desenvolver o Projecto Karamázov – reposição de “Ivan ou a Dúvida” (Teatro Meridional, Lisboa, nov 2019), e em 20/21 com a reposição de “Dmitri ou o Pecado”, e a estreia de “Aleksei ou a Fé” (coprodução Teatro Viriato, fev 2021). Foram desenvolvidas duas actividades com o apoio do Programa Municipal Viseu Cultura 2019: “Beira Ilustre”, na área do Património, englobando ilustração e pesquisa histórica; e “O Meu Amor virá de Comboio”, na área do Teatro com uma componente de pesquisa e modelismo ferroviário, que continuará em digressão durante 2020.

Sónia Barbosa

Encenação/ Dramaturgia / Produção

Actriz, encenadora e docente, licenciada em Estudos Teatrais/Interpretação na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, em 1999. Actualmente desenvolve Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o *Projecto Karamázov*. É artista associada do Teatro Viriato desde 2011. Coordena desde o início de 2018 o Projecto *Noite Fora – Leituras e conversas sobre teatro*, em colaboração com o Teatro Viriato.

Como actriz trabalha em Portugal e em Itália (onde viveu entre 2002 e 2009) sob a direcção de Pierre Voltz, Nuno Cardoso, Andrej Sadowsky, Saguenail, Graeme Pulleyn, Rafaela Santos, Joana Craveiro, Marta Pazos, Fortunato Cerlino, Francesco Saponaro, Luciano Melchionna, Emanuela Guaiana, Cristina Pezzoli, Madalena Victorino, Giacomo Scalisi, Rogério de Carvalho, Nuno Nunes, Gonçalo Amorim, entre outros.

É responsável pelas encenações de *Estilhaços* a partir de A. Tchekhov (Projeto OFF - 2009), *Os malandros* a partir de Bertolt Brecht (Projecto OFF - 2011), *Um Sonho* a partir de W. Shakespeare (Projecto OFF - 2013), *Crime e Salvação* a partir de Marguerite Yourcenar, (Naco – 2009), *Pinóquio* a partir de Carlo Collodi, (Companhia Paulo Ribeiro/Teatro Viriato – 2010), *Eira* a partir de Ana de Castro Osório e Vergílio Ferreira (Naco – 2011), *ÁrvoreSer* a partir de Ítalo Calvino (Teatro Viriato – 2012), *Babel* de Letizia Russo (Propositário Azul – 2013), *Dentro* a partir de A. Tchekhov (Jardins Efémeros - 2014), *Volfrâmio – cenas de uma aldeia de camponeses mineiros*, a partir de Aquilino Ribeiro (Projecto OFF/Viseu Terceiro Apoio Municipal à Cultura – 2015), *Ivan ou a Dúvida*, a partir de F. Dostoiévski (Ritual de Domingo/Teatro Viriato 2017), *Dmitri ou o Pecado*, a partir de F. Dostoiévski, (Ritual de Domingo/Teatro Viriato 2019), *O Meu Amor Virá de*

Comboio (Ritual de Domingo/ Viseu Cultura – Apoio municipal à cultura), entre outros. Orienta laboratórios e aulas de teatro e expressão dramática em vários contextos desde o ano de 2000 (Câmara M. Sta. Mª da Feira, Associazione Historia-Roma, Universidade de Génova, Lugar Presente/Companhia Paulo Ribeiro, Teatro Viriato, APPDA-Viseu, Associação Naco, Fundação Lapa do Lobo, etc.). Orientou a Formação de Expressão Dramática/Teatro do Programa de Educação Estética e Artística da DGE, entre 2010 e 2016, na área de Viseu. Actualmente é docente na área de teatro na escola Lugar Presente e na Escola Superior de Educação de Viseu.

Cristóvão Cunha

Desenho de luz/ Direcção Técnica/ Produção

Licenciado em Comunicação Social na ESEV e Comunicación Audiovisual em Salamanca. Começou no Teatro da Academia de Viseu em 97 e iniciou o percurso profissional no Teatro Viriato em 2000.

Actualmente é director técnico das digressões de Happy Island (La Ribot + Dançando com Diferença), Companhia Paulo Ribeiro, Produções Independentes, Jardins Efêmeros e Yola Pinto.

Tem colaborado em desenhos de luz de vários criadores de dança ou teatro como Paulo Ribeiro, Rui Catalão, Madelena Vitorino, Miguel Castro Caldas, Circolando, John Mowat, Romulus Neagu, Filipa Francisco, Víctor Hugo Pontes, Patrick Murys, Graeme Pullyen, Ferloscardo, Yola Pinto, Emanuela Guaiana, Pieter Michael Dietz, Leonor Keil, Giacomo Scalisi, Jorge Fraga, Sónia Barbosa, Olga Roriz, Eric Moed, Tânia Carvalho, Teatro do Vestido, Teresa Gentil, Amarelo Silvestre, La Ribot para o grupo Dançando com a Diferença, entre outros.

Colabora pontualmente nas digressões de Marlene Freitas. Membro do Cine Clube de Viseu desde 1997. Membro Fundador da associação Ritual de Domingo e actual vice-presidente. Encenador de peças e director artístico do Palco para Dois ou Menos desde 2005.

Ana Limpinho

Cenografia e Figurinos

Bacharelato em Realização Plástica do Espectáculo pela Escola Superior de Teatro e Cinema, ano de 1999; Licenciatura em Design de Cena pela ESTC, ano de 2008.

Como cenógrafa e/ou figurinista colaborou com as companhias Teatro do Montemuro (encenações de Graeme Pulleyn, Abel Neves, Paulo Duarte, Peter Cann, Gil Nave, Steve Johnstone e José Carretas), Teatro Meridional (encenação de Miguel Seabra) e Comédias do Minho (encenações de João Pedro Vaz e Tânia Almeida) e com os encenadores André Amálio, Cláudia Chéu, Cristina Carvalhal, Francisco Salgado, Gonçalo Amorim, Hugo Sovelas, Joana Furtado, Jorge Listopad, Luís Gaspar, Luca Aprea, Nuno Nunes, Maria João Miguel, Miguel Sopas, Pedro Lacerda, Rute Rocha, Sónia Aragão, Sónia Barbosa e Tonan Quito. Implantação cenográfica para os projectos de exposições de fotografia contemporânea em espaço público Ente Margens – O Douro em Imagens, desenvolvido na Região do Douro de 2011 a 2013, e Flâneur – Novas Narrativas Urbanas, desenvolvido em onze cidades europeias de 2015 a 2017, direcção artística de Nuno Ricou Salgado/ Procur.arte.

Ana Bento**Música (composição e interpretação)**

Multi-instrumentista, compositora e workshop leader, iniciou os estudos musicais no Conservatório de Música de Viseu. Licenciou-se em Educação Musical (2001) e frequentou uma pós-graduação em Musicoterapia no C.I.M. de Bilbao (2002). Paralelamente realizou um percurso formativo na área da pedagogia musical com Pierre Van Hawe, Jos Wuytack, Edwin Gordon, Verena Maschat, Murray Schafer, Soili Perkiö, entre outros. Estudou saxofone com Mário Santos e João Martins. No início da sua carreira fez parte da Orquestra Juvenil do Centro e, actualmente, integra os projectos Cabeça de Peixe, Tranglomango, Colectivo Gira Sol Azul e Stopestra, colaborando, pontualmente, noutros projectos musicais, nomeadamente The Dirty Coal Train, entre outros. Compôs, interpretou e dirigiu ao vivo a música de espectáculos encenados por Helen Ainsworth, Graeme Pulleyn, Sónia Barbosa, Rafaela Santos, Márcio Meirelles, Maria Gil, Filipa Francisco, Romulus Neagu, entre outros. Co-fundou a Associação Gira Sol Azul na qual colabora e integra a equipa de vários projectos musicais como concertos para bebés e famílias, Orquestra (in) fusão e o grupo A Voz do Rock. Desde 2008 que colabora em projectos do serviço educativo da Casa da Música (Porto) na qual integra a equipa Factor-E. É artista associada do Teatro Viriato desde 2014.

Hugo Sovelas**Intérprete**

Licenciado em Teatro, Ramo de Actores e Encenadores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa, participou na XI International Session of ISTA – International School of Theatre Antropology, com direcção de Eugénio Barba. Ao longo da sua formação passou por seminários com Living Theater, Odin Teatret, Marion Gough e Riccardo Mallus.

Desde 1998 que tem vindo a desenvolver o seu trabalho como actor e encenador. Trabalhou em várias estruturas como Teatro Praga, Gato que Ladra, Teatro da Trindade, Projecto Ruínas, Cendrev, Teatro Novo do Brasil, entre outros projectos pontuais.

Foi programador cultural na Câmara Municipal de Montemor-o-Novo (2001/07) e produtor executivo do Espaço do Tempo, com direcção artística de Rui Horta (2001/02).

Foi professor contratado, no Agrupamento de Escolas de Vialonga, leccionando Expressão Dramática aos 1º, 2º e 3º ciclos do Ensino Básico e Curso de Educação e Formação de Adultos (2005/10).

É membro da Direcção da Propositário Azul – Associação Artística desde 2003.

Ao longo dos últimos vinte anos tem vindo a desenvolver actividade como formador / director de actores junto de várias estruturas e associações.

Integra a rede Voyages du Geste (Kaïros Danse ASBL – Bélgica, Cie Subito Presto / association Trisunic – França, Association Còrai – Itália, Association Khayal – Líbano, Théâtre Al Harah – Palestina e Propositário Azul – Portugal).

Patrick Murys (Fr)**Intérprete**

Começou a sua formação onde cresceu, em França. Frequentou o Conservatório de Teatro de Chambéry, fez o curso de clown no Centre National des Arts du Cirque, e realizou estágios de dança com Josef Nadj, T.Bäe, Yan Fabre, de acrobacia com Alexandre del Perrugia e Mauricio Celedone, e por fim, de dança com Karlotta Ikeda e Cécile Loyer. No seu percurso em França, destaca a participação como intérprete nas encenações de

Gerard Desarthe e Shiro Daimon, a companhia M.Vericel, LesYeux gourmands e Véronique Chatard. Entre 2000 e 2008, participa em todas as criações da companhia de teatro de objeto Turak com a qual teve oportunidade de viajar pelo mundo inteiro em digressão. Desde 2015 continua a colaborar com a companhia tanto como actor, assistente e pedagogo. Em Portugal desde 2002, teve a oportunidade de colaborar como intérprete com várias companhias, encenadores e coreógrafos, nomeadamente: Circolando, Nuno Pino Custódio, Madalena Vitorino, Romulus Neagu, Graeme Pulleyn, o colectivo Demo entre outros. Em 2002, encena um solo que lhe abre uma nova perspectiva de pesquisa pela encenação. A partir daí cria vários espetáculos: "Paisagem em Trânsito" e "Pedra Pão", ambos projetos satélite da Circolando; "Divodignos - Escrito no sangue" para o CITAC (Coimbra) e "A nossa floresta" para o CITEC (Montemor-o-Velho). "Histórias Incendiárias" e "Fios da noite": Convite da Madalena Vitorino (Festival Viseu). "Anticorpos" com o Teatrão (Coimbra). Como pedagogo, foi convidado por várias entidades (CITAC, TEUC, CNAC, ESMAE) a partilhar suas pesquisas sobre o ator, a marioneta, o movimento. Tendo daí resultado duas produções no final do primeiro ano.

Susana C. Gaspar

Intérprete

(n. 1987, Lisboa). Actriz, encenadora e professora de teatro. Licenciada em Ciências da Cultura – com especialização em Comunicação e Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2008). Mestre em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação (2014), pela Escola Superior de Educação de Lisboa. Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Realizou o curso F.I.A (Formação Intensiva Acompanhada - estudos do corpo e do movimento) no Centro em Movimento, Lisboa, em 2013. Participou em residências artísticas no Líbano, Palestina, Alemanha e Áustria, sendo participante no projecto Citizen Artist Incubator. Recebeu formação em teatro com José Ávila Costa, Margarida Mestre, João Mota, Joana Craveiro, Berty Tovías (Barcelona), Vanessa Segura (Barcelona), Maria Gil, Tamara Cubas, Nuno Nunes, Nuno Pino Custódio, Filipe Crawford, entre outros. Como atriz, integrou espetáculos em diferentes companhias, como, Grupo de Teatro de Letras; teatromosca; Valdevinos – Teatro de Marionetas; bYfurcação; Éter – Produção Cultural; Utopia Teatro; Teatro Rápido; Chão de Oliva; Musgo - Produção Cultural; Propositário Azul; Ritual de Domingo; entre outros. Dirigiu e interpretou Lampedusa, com o qual venceu o concurso Jovens Criadores 2012, na categoria de Teatro (promovido pelo CPAI), Corpo-Mercadoria e Mulher-Homem e Coroad. Encenou e interpretou Próximo com a companhia Chão de Oliva de Sintra em 2019.

Anabela Mendes

Consultoria dramática

Anabela Mendes (1951) é germanista e professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas da Germanística, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso.

Como tradutora literária, desde 1972, tem dedicado o seu labor a obras de Arthur Schnitzler, Bertolt Brecht, Daniil Charms, Elfriede Jelinek, Frank Wedekind, Heiner Müller, Heinrich von Kleist, Ödo von Horváth, Patrick Süskind, Peter Handke, Rainer Werner Fassbinder, Thea Dorn, Thomas Bernhard, Wassily Kandinsky.

Como dramaturgista, autora de peças, assistente de encenação e encenadora tem tra-

balhado em colaboração com diversos grupos de teatro universitário e profissional na criação de projectos artísticos em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia) e Açores.

Realiza actualmente um projecto, com outros investigadores, dedicado ao estudo das artes no Arquipélago dos Bijagós (Guiné-Bissau), intitulado Bijagós: Uma etnia do persistir e do prevalecer. O que poderemos fazer juntos.

Encenações realizadas:

Com João Barrento de uma noite dedicada ao Expressionismo Alemão - Novo Cabaret Neopatético. Participação de João Barrento, João Grosso, Fernanda Gil Costa, Renate Hess, Silvia Alves, Vera San Payo de Lemos e Anabela Mendes. O espectáculo teve lugar na Casa de Serralves, Porto, 31 de Maio e 1 de Junho de 1987.

Repetição de Novo Cabaret Neopatético – com a participação dos anteriores colaboradores, a que se juntaram a coreógrafa Paula Massano e o bailarino-coreógrafo Paulo Camacho com o espectáculo Piña Colada em 1988.

Realização da peça O Contrabaixo de Patrick Süskind, com apoio dramático de António Pinto Ribeiro, assistência de encenação de Silvia Alves, cenografia de José Manuel Castanheira, assistência de cenografia de José Ramos e Rui Francisco, investigação musical de Manuel Pedro Ferreira, professor de contrabaixo Pedro Wallenstein, professora de voz Maria Germana Tânger, desenho de luz de Paulo Graça e produtor delegado Miguel Abreu. Representou o actor João Grosso, no Centro de Arte Moderna - ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 27 de Outubro a 12 de Novembro de 1989.

Por convite de Ricardo Pais, organização de uma leitura encenada de alguns excertos da obra de Thomas Bernhard, No Alvo, no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, com os actores Eunice Muñoz, João Perry e Lúcia Maria, Lisboa, Maio de 1990.

Encenação de um espectáculo de poesia, Expressionando..., com Ana Sacadura, Anabela Santos, Carlos Gomes, Luís Mendes, Marta Almada, Marta Fidalgo, Ourania Doulidis, Ricardo Soeiro, estudantes da Faculdade de Letras, Reitoria da Universidade de Lisboa, Lisboa, Semana Cultural Luso-Alemã, 19 de Novembro de 2001.

Encenação do espectáculo Noite e O som amarelo de Wassily Kandinsky, com assistência de encenação e produção de Ana Sacadura, colaboração plástica de José Manuel Castanheira, Pedro Silva, Filipe Lima, Miguel Abrantes e Catarina Varatojo, composição e direcção musical de Bruno Soeiro, coreografia de Paulo Henrique, concepção e execução de figurinos por alunos da Magestil – Escola Profissional sob a coordenação dos Profs. Sérgio Freire, João Tomé, Francisco Pontes e Adelaide Borges, realização de adereços Luís Santos (coord.), André Fradique, Jorge Barros Gomes e Tiago Proença da Escola Superior de Teatro e Cinema, desenho de luz de Carlos Assis, concepção gráfica de programa Isabel Espinheira, apoio de pesquisa ao programa Marta Fidalgo.

Representaram construindo movimento e voz, os participantes:

Ana Telhado, André Vizinho, Jorge Elias, Marta Almada, Marta Batista, Miguel Pinto, Ourania Doulidis, Raquel Conde, Sara Anjo, Sara Serrão, Susana Silva e Tânia Rosa;

os instrumentistas:

Ângela Carneiro, Gonçalo Ruivo, Maria Gonçalves, Luís Pereira, Ana Isabel Dias, Eduardo Raon, Vitor Pereira, Mauro Schmitz, Ricardo Santos, Rui Travasso, Helder Gonçalves e Sérgio Xavier;

os cantores:

Paula Rosado, Fátima Magueijo, Susana Bento, Albertino Monteiro, Jorge Martins e Diogo Oliveira.

Lisboa, Centro Cultural de Belém, dias 23, 24, 25 e 26 de Janeiro de 2003.

Encenação de Faustiando..., collage a partir dos "Faustos" de Goethe e Pessoa, com os actores Alexandre Calado e Catarina Vieira, pesquisa e execução musical de Nuno

Vieira de Almeida e o apoio da Escola Superior de Teatro e Cinema. Os espectáculos realizaram-se, no dia 1 de Junho, na Faculdade de Ciências e Tecnologia-UNL, no dia 2 de Junho, na Escola Superior de Teatro e Cinema, no dia 8 de Junho, no Goethe-Institut de Lisboa, no dia 18 de Outubro, no Auditório Simon Bolívar do Instituto Ibero-Americano em Berlim e, no dia 21 de Outubro, em 2005, no Teatro de Bolso da Faculdade de Filosofia da Universidade de Humboldt em Berlim.

Coordenação de duas performances, interpretadas pelos performers Luís Moura do Carmo e Nuno Lucas, a propósito dos mitos de Fausto e Prometeu, no âmbito da 2ª Jornada Luso Alemã dedicada a Goethe e a Pessoa. As apresentações realizaram-se na Casa Fernando Pessoa com a habitação do todo o espaço da casa, no dia 8 de Novembro e no Goethe Institut de Berlim, em interiores e exteriores, no dia 30 de Novembro de 2006.

Escrita de um texto cénico intitulado: Por mares já há muito navegados, a partir de textos de Alexander von Humboldt e Garcia de Orta, para representação na Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa, no dia 29 de Maio de 2007 e com a participação dos actores profissionais Alexandre Pieroni Calado e Catarina Vieira, e dos músicos do agrupamento Camerata de Cotovia, José Mateus (violões da gamba, flauta, alaúde e canto), Claudia Jeanette Fischer (viola da gamba baixo), Alexandre Mateus (viola da gamba baixo) e João Canto e Castro (violino e viola de arco).

Este espectáculo foi representado em Goa (Panjim) no espaço da Fundação Oriente em Dezembro de 2008. Foi possível ter orquestra ao vivo com instrumentos tradicionais e a abertura da peça foi representada por actores locais em concanin.

Seleção de recentes publicações:

Anabela Mendes (Org.), Garcia de Orta and Alexander von Humboldt – Across the East and the West, Lisboa, UniEditora, 2009.

Anabela Mendes et altri (Org.), Qual o tempo e o movimento de uma elipse? – Estudos sobre Aby M. Warburg, Lisboa: UniEditora, 2012.

Anabela Mendes (Org.), Viagens de Longo Curso: Roteiros e Mapeações | Long-Distance Travels: Routes and Mappings, Lisboa: UniEditora, 2016.

Elfriede Jelinek, A Morte e a Donzela I / V – Dramas de Princesas, prefácio e tradução de Anabela Mendes, Lisboa: Teodolito/Edições Afrontamento, Março de 2019.

Anabela Mendes (Org.), Teatro e Tribunal – Vida e Labirinto, Lisboa: Edições Colibri, 2018.

Anabela Mendes (Org.), Prometeu e Fausto em Goethe e Pessoa e alguns mais – Cartografias dialogantes, Lisboa: Edições Colibri, 2018.

Anabela Mendes, A perda como um ganho: luto artístico em Sasha Waltz in: Rui Pina Coelho (Dir.), Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas, Série II, nº 4, Lisboa: Orfeu Negro, 2020, pp.174-182.

Nuno Rodrigues

Comunicação e Imagem

Formado em Design, em 2003, pela Universidade de Aveiro, funda com João Garcia o atelier de design 'DPX'. Assegurando a comunicação gráfica de agentes culturais como Teatro Viriato, Cia Paulo Ribeiro, Cine Clube de Viseu, Comum – Rede Cultural, Lugar Presente, entre outras companhias independentes.

Envolvem-se também na criação de identidades e comunicação para municípios, candidaturas autárquicas e empresas, incluindo a criação e paginação do Jornal do Centro (até 2005) e na sua refundação em 2014 (até 2016).

Individualmente, participou na comunicação e co-produção de vários projectos culturais, pontual e/ou regularmente, como Jardins Efémeros (Pausa Possível), VistaCurta

e Cinema na Cidade (CCV), Cult.Urb e Solos & Solidão (Carmo'81), Mina e Canas 44 (Amarelo Silvestre), Palco Para Dois ou Menos (Naco), Obj Art Lab (João Dias), Viseu-pédia e Museu do Falso (Projecto Património), Projecto Karamázov (Ritual de Domingo), entre outros.

Institucionalmente, colabora regularmente com o Município de Viseu em design editorial, comunicação de campanhas, eventos e exposições.

Produção gráfica e comunicação da Feira de São Mateus (Viseu Marca).

Relação com o Instituto Politécnico de Viseu como colaborador externo no processo de redesenho da identidade da marca IPV.

No campo empresarial, destaque para as colaborações com o grupo De Lemos/Habidecor, Controlvet, Alva – Research and Consulting, JS Clínica Médica, Beiragel, Incoveca, Restaurantes como Maria Xica e Inprovviso.

Continua a produzir publicações independentes e apresentar espetáculos multidisciplinares, filmes musicados, bandas sonoras, sonoplastia, cenografia, etc..

Luís Belo

Fotografia e Vídeo

Nasceu em 1987 em Viseu. O seu percurso académico focou-se na imagem. Em 2008, licencia-se em Artes Plásticas e Multimédia pela Escola Superior de Educação de Viseu. Nos anos seguintes trabalha num alfarrabista enquanto vence vários prémios de fotografia e vídeo. Realiza mais de três dezenas de exposições de ilustração, levando a suas obras a várias cidades do país. O seu trabalho fotográfico é publicado em revistas como a Atual, Ípsilon, O Mundo da Fotografia Digital, Público e outros. Em 2014, vence o maior prémio monetário de ilustração alguma vez realizado em Portugal, o 1.º Concurso de Literatura Infantil do Pingo Doce. Desse prémio resulta a publicação do livro infantil “De onde vêm as bruxas?” pela Aletheia Editores (2014). Mais tarde, ilustra e publica “O que tem a barriga da mãe?”, Editorial Presença (2016) e “Xadrez em Viseu”, Edições Esgotadas (2017).

Está também envolvido na publicação de edições independentes através da Mediocre, projecto que criou e pela qual editou os ensaios fotográficos “Emergir” (2013) e “Cidade Nenhuma” (2015); trabalha como freelancer em design gráfico e ilustração para várias entidades nomeadamente Museu Nacional Grão Vasco, Projecto Património, Ordem dos Advogados, Amarelo Silvestre, entre muitos outros; está envolvido em criações de teatro, por exemplo “Histórias Incendiárias” (2014) com Patrick Murys e “Abílio, Guardador de Abelhas”, com Graeme Pulleyn e Ricardo Augusto. Co-organiza uma mostra de curtas-metragens, Shortcutz Viseu, onde já realizou mais de 90 sessões e contou com duas centenas de convidados. Em 2010, criou o projecto Musiquim com o objectivo de conseguir um registo diferente dos músicos nacionais, lá colaborou com mais de 50 nomes, incluindo Camané, Dead Combo, B Fachada, The Gift, Nuno Prata, Márcia, Samuel Úria etc.

Em 2017, foi desafiado pelo festival de street art Tons da Primavera para, juntamente com Ana Seia de Matos, passar a sua ilustração para a parede, completando uma obra com cerca de 78m2.

CONTACTOS

Sónia Barbosa

938 301 481

ritualdedomingo@gmail.com

cargocollective.com/ritualdedomingo

www.facebook.com/projetokaramazov

CO-PRODUÇÃO

RITUALDEDOMINGO

× ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA ×

teatroviriato

APOIOS



MUNICÍPIO DE
VISEU

PARCEIROS



FUNDAÇÃO
LAPA DO LOBO



COMPANHIA
PAULO RIBEIRO

LUGAR PRESENTE
Companhia Paulo Ribeiro



ASSOCIAÇÃO CULTURAL
E RECREATIVA DE TONDELA



Núcleo jovem de
cultura de
Viseu



Freguesia de Viseu

AFTA



contraponto
associação cultural e artística

Capítulo 5 —

ENCUENTROS PEDAGÓGICOS

As vantagens de ser professora e artista

O primeiro encontro pedagógico do Projecto Karamázov aconteceu em Dezembro de 2015 durante a minha primeira residência de criação que analisei no Capítulo 1¹.

Desde esse momento até ao presente tem havido um trabalho regular de organização destes encontros com diversas entidades e contextos.

Nos últimos dez anos a minha actividade como docente e formadora tem vindo a sedimentar-se, o que criou uma relação natural entre a prática artística e a componente pedagógica. Desde que me fixei em Viseu, em 2009, comecei a desenvolver com muita regularidade actividades pedagógicas (até então menos constantes no meu percurso profissional). No início tratava-se de formações pontuais em contextos que ofereciam a prática teatral a diversos públicos-alvo (cursos de iniciação ao teatro com o Teatro Viriato e a escola Lugar Presente, ateliês teatrais criados por mim em colaboração com diversas associações e entidades - Lugar Presente, Associação NACO, Associação APPDA - Associação Portuguesa Para As Perturbações Do Desenvolvimento E Autismo, a Fundação Lapa do Lobo, etc.). Mais tarde comecei a exercer uma actividade regular no ensino em colaboração com a ESEV (Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Viseu), com a escola de dança Lugar Presente (que entretanto começou a leccionar o Curso do Ensino Artístico Especializado — Dança, em regime articulado com o ensino básico e secundário), e também um ano lectivo com a Escola Profissional Eptoliva, no curso de Artes do Espectáculo/Interpretação.

Tornou-se uma prática natural e orgânica a articulação entre a actividade de criação artística e a actividade pedagógica. Embora por vezes haja uma sobrecarga e alguma dificuldade devido a sobreposição de trabalho, a verdade é que até ao momento as vantagens desta articulação têm sido bem maiores do que as desvantagens. O confronto com as exigências do ensino obriga-me a uma constante renovação e aprofundamento dos meus conhecimentos, e também a reflectir quotidianamente sobre o papel do teatro, enquanto disciplina autónoma, enquanto elemento que se articula com outras áreas profissionais, e enquanto prática cultural no seio das comunidades.

Em contrapartida face à minha actividade artística, enquanto actriz e encenadora, transporto uma vasta experiência de contacto humano, de observação de comportamentos, de familiarização com diferentes faixas etárias (em particular as mais jovens que me permitem perspetivar o trabalho numa relação com o futuro), de capacidade de gestão e orientação de grupos, e de desenvolvimento de estratégias para estimular, desafiar, e mobilizar os alunos, que me são extremamente úteis na área da encenação.

Projecto Karamázov e as várias áreas de aprendizagem

No Projecto Karamázov esta articulação surge de forma natural. As matérias abordadas e as metodologias desenvolvidas permitem chegar a diversos públicos e materializam-se em áreas fundamentais da aprendizagem: a literatura (o conhecimento do autor e da sua obra, o estímulo à leitura, a relação entre estilos e géneros literários diferentes, a reflexão e análise de textos, etc.); a filosofia (o pensamento sobre o mundo, sobre as relações entre as pessoas

1 Neste texto, Capítulo 1-Avizinhar-se: delinear um território, desenvolver um código. pp. 25-36.

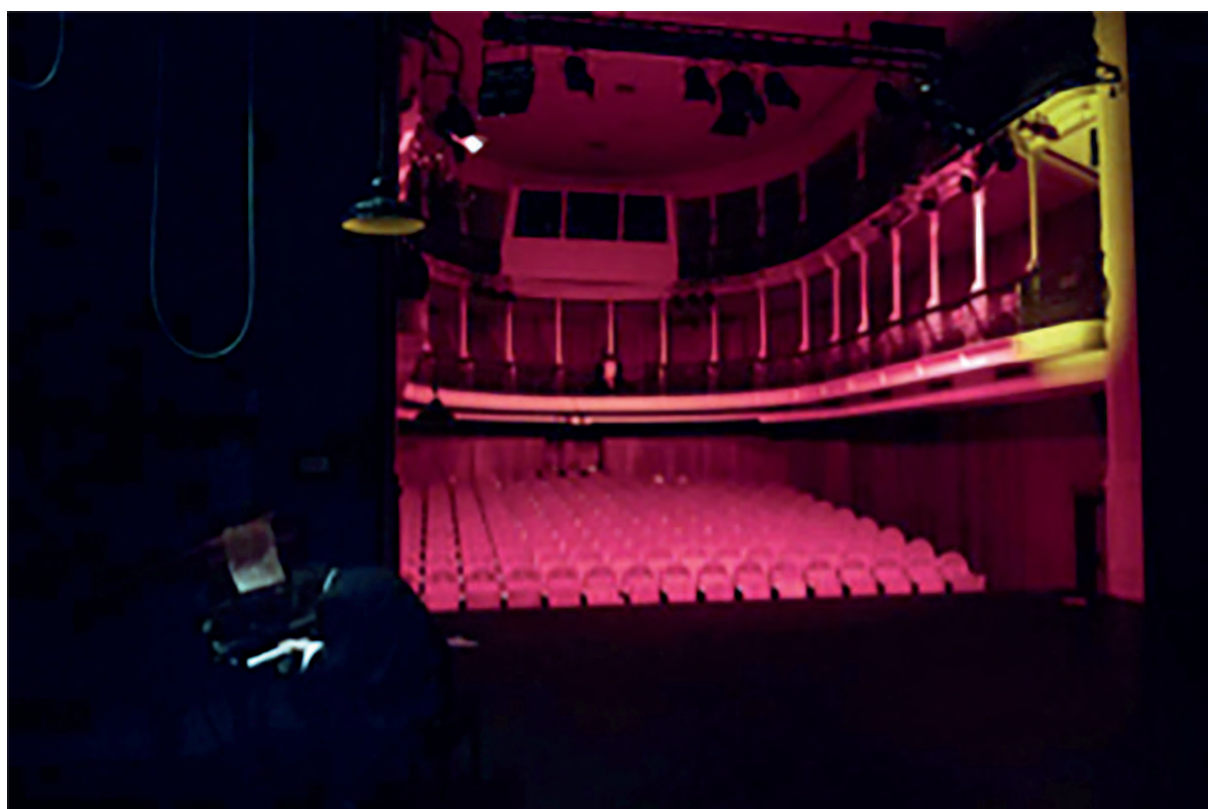
e as sociedades, sobre crenças e ideologias, sobre temas como justiça, família, crime, consciência, amor, ciúme, vingança, etc.); e a prática artística e a criatividade (como importantes elementos para o desenvolvimento pessoal, social e cultural).

Aproveitei também as relações profissionais com entidades e associações que têm acção na área da pedagogia para dar a conhecer o meu projecto sobre *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski.

Comecei com um grupo de alunos do curso de Animação Cultural da Escola Superior de Educação de Viseu, onde lecciono. E continuei passando pelo público do Teatro Viriato, do Teatro Acert/Trigo Limpo de Tondela, da Associação Cultural NACO de Carregal do Sal, da Fundação Lapa do Lobo de Nelas, e também grupos de professores e técnicos de bibliotecas, de alunos do ensino secundário, de grupos de teatro amador e escolar participantes no Festival de Teatro de Viseu.

O modelo usado para o encontro pedagógico, pensado no início deste percurso, foi-se adaptando às diferentes circunstâncias (número de horas disponíveis, número de participantes, condições dos locais, faixa etária e necessidades dos participantes, etc.) mas não se alterou muito na sua substância.

Karamázov — da literatura para o teatro



OFICINA DE CRIAÇÃO TEATRAL A PARTIR DE TEXTO LITERÁRIO ORIENTADA POR SÓNIA BARBOSA

A oficina inclui-se no Projecto KARAMÁZOV de Sónia Barbosa, cujo propósito é a pesquisa e criação teatral a partir da obra literária “Os Irmãos Karamazov” de Fiódor Dostoiévski. Este projecto é pensado para um período mínimo de realização de 4 anos, com o objectivo de, através de uma profunda pesquisa, investigação e experimentação, envolvendo diversos artistas e estruturas, chegar a três espectáculos teatrais: Ivan ou a Dúvida, Dmitri ou o Pecado e Aleksei ou a Fé. O projecto compreende também encontros pedagógicos para diferentes públicos, e a realização de um Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

A obra Os Irmãos Karamázov, partindo de uma questão fundamental do pensamento filosófico e espiritual - o Parricídio - propõe também três pontos de vista sobre a vida e o mundo (personificados pelos três irmãos, Ivan, Dmitri e Aleksei) que continuam a representar zonas de questionamento e de procura para o espírito humano: a dúvida, a fé e o pecado. A dúvida (Ivan), enquanto fruto da racionalidade analítica do ser humano; o pecado (Dmitri), enquanto incapacidade de resistir aos impulsos destruidores que muitas vezes nos assaltam; e a fé (Aleksei), enquanto capacidade de entrega total perante algo desconhecido.

Nesta oficina será partilhada uma breve apresentação cénica criada a partir da temática abordada, e serão propostos exercícios e experiências de criação/improvisação teatral em que se abordarão excertos da obra, trabalhados a partir de vários pontos de vista:

- Questões filosóficas e de pensamento “dostoiévskiano” à luz da contemporaneidade
- Teatralidade das personagens e das situações
- Transposição da linguagem literária para linguagem cénica
- Associação de materiais diversos tendo a obra literária “Os Irmãos Karamazov” como referência central
- Criação de objectos teatrais, partindo da ideia de transversalidade entre várias áreas: literatura, escrita dramática, escrita cénica, pensamento filosófico, improvisação, sobreposição de materiais plásticos e videográficos, etc.
- A relação pessoal e subjectiva com a obra, através do contacto com os outros e do contacto com a própria memória e vivência

As oficinas podem ter a duração de 3, 6 ou 9 horas. Deverão ser realizadas preferencialmente num espaço teatral/palco, com a possibilidade de utilizar projector de vídeo, luz cénica, sistema de som, internet, espaço amplo. Os participantes devem trazer roupas confortáveis para trabalho corporal e vocal. Destina-se a alunos do ensino secundário ou superior, preferencialmente das áreas humanísticas e artísticas; professores/docentes das áreas humanísticas e artísticas; ou a grupos de pessoas com alguma experiência teatral. O número indicado de participantes encontra-se entre os 10 e os 15 elementos.

Estes encontros pedagógicos eram organizados segundo a seguinte estrutura: uma apresentação do Projecto Karamázov para contextualizar a actividade nesse universo onde ela se integrava (explicar o momento do trabalho onde nos encontrávamos, aquilo que já tinha sido feito até aí e as actividades que se estavam a preparar); uma leitura em voz alta por parte dos participantes dos excertos seleccionados (relativos à fase de trabalho) — esta leitura também podia ser substituída por uma breve apresentação, onde eu própria interpretava esses excertos numa cena teatral criada para o efeito (quando o encontro tinha apenas 3 horas de duração numa sessão única, e os participantes eram jovens estudantes); de seguida fazia-se uma análise dos excertos (ou cena) segundo o método das três perspectivas que desenvolvi (Conteúdos; Relação com os Conteúdos; Código Teatral); trabalho prático de concepção, ensaio/interpretação e apresentação de cenas teatrais pelos participantes;

análise do trabalho feito. Quando os encontros eram divididos em várias sessões, dedicava uma parte inicial de cada sessão ao trabalho de treino, preparação e experimentação teatral (exercícios de dinâmica de grupo, movimento, voz, escuta e coordenação, contacto, improvisação, etc.).

Ao longo do doutoramento fui produzindo vários documentos de registo e reflexão sobre este trabalho pedagógico. Em seguida, a título de exemplo, mostra-se a descrição e análise de três desses encontros.²

4º ENCONTRO PEDAGÓGICO

Duração: 9 horas em 3 sessões

Entidades envolvidas: Teatro Viriato e Escola Superior de Educação de Viseu

Datas: 4, 5 e 6 de Julho 2016

Local: Teatro Viriato (palco), Viseu

Participantes: alunos da licenciatura em Animação Cultural (ESEV), jovens e adultos com alguma experiência teatral

Nº de participantes: 13

Descrição

O quarto encontro aconteceu em Julho durante a Residência de Criação com um grupo de seis actores profissionais, que aconteceu também no Teatro Viriato, com três semanas de duração e apresentação pública final no dia 15 de Julho de 2016.

Mais uma vez tive como parceiros a ESEV e o Teatro Viriato. Alguns elementos já tinham participado no primeiro encontro e estavam interessados no desenvolvimento do trabalho. Para além dos alunos de Animação Cultural, abriram-se inscrições a outros interessados com alguma experiência teatral. O grupo era portanto misto. Havia, entre os alunos da ESEV, uma grande cumplicidade em relação ao trabalho. Para além disso, uma vez que estava em ensaios com os actores profissionais, fiz a primeira sessão com a participação deles, o que enriqueceu imenso o trabalho e a experiência. No início da última sessão, fizemos um ensaio aberto do trabalho que estávamos a preparar com os actores profissionais, a que os participantes puderam assistir.

Foi um encontro muito influenciado pela Residência de Criação, e que, por sua vez, também teve influência sobre o trabalho com os actores. Esta é uma das razões para manter o paralelismo entre o percurso pedagógico e a criação artística no Projecto Karamázov. Para os participantes é muito enriquecedor estarem envolvidos no processo de criação de espectáculo; verem os actores explorar possibilidades e ensaiarem; perceberem como as várias ideias que se abordam e discutem na análise do texto, depois se transformam em cenas concretas em palco. Para os actores é também importante participarem num momento de estudo, com outras pessoas com diferentes visões e experiências, poderem com elas testar ideias sem a preocupação dum resultado final para o público; absorverem novos pontos de vista sobre os materiais. E naturalmente para mim, que absorvo experiências, pontos de vista, dinâmicas de ambos os lados, que depois circulam no trabalho, em todas as suas componentes.

A estrutura do trabalho foi semelhante à do primeiro encontro: exercícios teatrais (escuta, concentração, exploração sensorial, movimento e relação com o espaço, contacto e confiança, utilização da voz, improvisação); leituras de excertos (Livro Terceiro, capítulo VIII — “À volta do conhaque” conversa entre o pai e os dois filhos Aleksei e Ivan sobre a existência de Deus; Livro Quinto, capítulo IV — “A revolta”, Ivan fala do sofrimento das crianças; Livro Décimo Primeiro, capítulo IX — “O Diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch”), com análise e discussão; visualização e leitura de outros materiais; e propostas de criação cénica.

² Excertos do documento *Memória-Arquivo de Encontros pedagógicos*. De Julho 2017, escrito por Sónia Barbosa a pedido da sua orientadora Professora Anabela Mendes.

Os materiais e recursos disponíveis eram os habituais, mas desta vez estávamos a trabalhar no palco do Teatro Viriato, o que permitiu outras possibilidades de exploração, principalmente no que diz respeito à utilização do espaço. Os participantes propuseram cenas diversificadas e muito interessantes, por exemplo, usando a plateia como espaço cénico, usando os estrados disponíveis no palco para criar uma cenografia com vários níveis de altura, e usando o ponto de vista invertido com os espectadores dentro do palco.

Nas cenas criadas pelos participantes deste encontro, que teve a duração de três dias (em três sessões de três horas cada), há três ideias/propostas que foram depois usadas em momentos da criação artística: a plateia como espaço cénico (em *Ivan ou a Dúvida* o primeiro monólogo de Ivan é feito em pé sobre uma das cadeiras da plateia no Teatro Viriato); o ponto de vista invertido com os espectadores em cima do palco acabou por ser o dispositivo cénico escolhido para *Ivan ou a Dúvida*; e a utilização de estrados para criar vários níveis de altura para a acção foi um dispositivo usado tanto na apresentação pública da Residência de Criação como no espectáculo *Dmitri ou o Pecado*.

Um exemplo concreto da contaminação entre encontros pedagógicos e criação artística.



Fotografia de cena
Apresentação Pública de
Residência de Criação:
Dmitri ou o Pecado.
Teatro Viriato, 5 de
Setembro de 2018. Na
fotografia: Susana C.
Gaspar e João Miguel
Mota.

Foto © Luís Belo



Fotografia de cena *Ivan ou a Dúvida*, estreia no Teatro Viriato, 4 de Fevereiro de 2017. Na fotografia: Ricardo Vaz Trindade.

Foto © Luís Belo

5º ENCONTRO PEDAGÓGICO

Duração: 9 horas em 3 sessões

Entidades envolvidas: Fundação Lapa do Lobo

Datas: 15, 16 e 17 de Novembro de 2016

Local: Fundação Lapa do Lobo, Lapa do Lobo, Nelas

Participantes: jovens e adultos com alguma experiência teatral

Nº de participantes: 14 (entre os 17 e os 74 anos)

Descrição

O quinto encontro pedagógico aconteceu na Fundação Lapa do Lobo, uma entidade que tem sido um parceiro fundamental para o Projecto Karamázov, quer através da programação destes encontros pedagógicos, como através da bolsa de estudo que me atribuiu para a frequência do doutoramento em Estudos de Teatro na FLUL. A programadora do Serviço Educativo, Ana Lúcia Figueiredo, tem sido uma interlocutora atenta e disponível em todas as etapas do trabalho.

Este foi o grupo com maior abrangência de idades (dos 17 aos 74 anos). Os participantes eram pessoas com alguma experiência teatral e interesse nestas temáticas. Um grupo heterogéneo, com origens muito diversas. Havia pessoas da zona que costumam acompanhar as actividades da Fundação, pessoas ligadas ao teatro amador, jovens ligados ao teatro musical (estudantes de uma escola de música próxima que faz todos os anos produções de musicais), e ainda uma docente da licenciatura de Animação Sociocultural do Instituto Politécnico da Guarda, que veio com três alunas. Estávamos em Novembro de 2016. Eu iniciava a pré-produção para a estreia do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, que ainda não tinha financiamento garantido. Tinha também iniciado a frequência do doutoramento em Estudos de Teatro na FLUL.

A estrutura do trabalho foi semelhante aos anteriores encontros de três dias, mas desta vez decidi introduzir a minha performance teatral no segundo dia do trabalho, como forma de estimular a actividade criativa dos participantes.

Nesta fase a performance tinha-se simplificado: consistia em apenas dois excertos que faziam parte da estrutura (ainda não definitiva) para a dramaturgia final do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*: o monólogo de Ivan sobre Deus e o sofrimento das crianças, e o monólogo do Diabo, na alucinação de Ivan no Livro Décimo Primeiro.

Com este grupo foi notório o entusiasmo pela análise e discussão das temáticas. O foco recaiu

muitas vezes sobre as experiências subjectivas de cada um, sobre a relação destes temas com questões do nosso tempo, sobre a justiça, as diferenças entre classes sociais, as lutas entre crenças e religiões, a capacidade de conciliar as dúvidas interiores pessoais com as exigências da vida em sociedade, e outras.

Um dos participantes no final disse-me que tinha gostado imenso de poder conversar em grupo, sobre todos aqueles temas, e que se tinha apercebido de que as pessoas sentem falta disso — conversar, cara a cara, num círculo onde há confiança, podendo exprimir ideias e pensamentos sobre questões tão importantes mas que não encontram espaço nas nossas vidas quotidianas.

O auditório da Fundação não é muito amplo, mas em compensação tem um jardim maravilhoso que, apesar do frio, foi usado pelos participantes para criarem as suas cenas. Mais uma vez trabalhámos sobre a abertura de linguagens teatrais, focando-nos, por exemplo, sobre a relação espacial e física entre espectadores e intérpretes. Houve propostas dos participantes em que os espectadores estavam de olhos vendados e só ouviam música e texto, ou que se deitavam no chão enquanto o intérprete caminhava entre eles; cenas no exterior aproveitando as qualidades do local, cenas com luz cénica improvisada com candeeiros, etc..

Neste encontro descobri espaço para fazer uma proposta de criação individual, para além da colectiva que costumo fazer. Os participantes mostravam-se bastante ávidos de experiências desafiantes, e arriscavam muito o que proporcionou belos momentos teatrais.



Fotografia da apresentação cénica em contexto de oficina, Fundação Lapa do Lobo, 16 de Novembro de 2016. Na fotografia: Sónia Barbosa.

Foto © Ana Lúcia Figueiredo

A relação entre a construção da dramaturgia e os encontros pedagógicos

O âmbito dos encontros pedagógicos servia também para experimentar propostas cénicas e dramáticas para a criação. Neste caso, por exemplo, eu criei duas cenas teatrais a partir de dois momentos do livro: *Livro Quinto. Pró e Contra. Capítulo IV — A revolta*³; e *Livro Décimo Primeiro. O irmão Ivan Fiódorovitch. Capítulo IX — O diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch*⁴; estas cenas eram apresentadas aos participantes. Usava por exemplo a

3 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 242-252.

4 Idem, ibidem. pp. 628-644.

projectão de slides (que continua a ser utilizada nas apresentações e espectáculos, embora a sua utilização varie) como elemento de iluminação e projectão de imagem, e o trabalho de interpretação para criar traços distintivos às personagens de Ivan, Aliocha e o Diabo. No início os excertos escolhidos eram mais longos e incluíam diálogos (eu interpretava ambas as personagens, usando mudanças de interpretação e tom vocal e mudanças de postura corporal). A seguir transcrevo duas versões da mesma cena que foram usadas em dois encontros pedagógicos diferentes. A primeira versão corresponde ao trabalho feito no encontro pedagógico de Novembro 2016 na Fundação Lapa do Lobo, e a segunda aos encontros realizados em Fevereiro 2017 já depois da estreia do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*, também na Fundação Lapa do Lobo. Podemos verificar a evolução do trabalho dramático: as escolhas que delimitam, clarificam e potenciam os temas escolhidos para a nossa versão teatral. Trata-se da cena entre Ivan e o irmão Aliocha, onde ele expõe as suas ideias sobre Deus.

Primeira Versão usada no encontro pedagógico de Novembro 2016 — FLL.

Cena 1

Encontro entre irmãos (ideias sobre deus e a imortalidade e a harmonia na terra)

ALIOCHA — Então vais-te mesmo embora amanhã?

IVAN — E tu por que razão estás tão preocupado por eu me ir embora? Sabe Deus quanto tempo ainda temos, tu e eu, antes da partida. Uma eternidade, uma imortalidade!

ALIOCHA — Se te vais embora amanhã, que eternidade é essa?

IVAN — Que nos importa isso a nós? De qualquer modo conseguiremos falar das nossas coisas, daquilo para que viemos aqui, não é? Porque andaste tu todos estes três meses a olhar para mim, na expectativa? Para me perguntar. “Qual é a tua fé, ou não tens nenhuma fé?” O que fazem até hoje os rapazes russos? Pelo menos alguns deles? Por exemplo, encontram-se aqui, numa taberna fedorenta, e sentam-se a um canto. Nunca na vida se conheceram, e quando saem da taberna estarão mais quarenta anos sem se conhecerem; de que vão eles então falar quando se apanham por um momento na taberna? Das questões universais, só pode ser: Deus existe, a imortalidade existe? E os que não acreditam em Deus, bem, esses falarão do socialismo e do anarquismo, da transformação de toda a humanidade segundo um novo padrão, de modo que vai tudo dar ao mesmo, às mesmas questões, mas de um outro ângulo.

Quero fazer amizade contigo, Aliocha, porque não tenho amigos e quero experimentar ter um. Bem, imagina que eu talvez até aceite Deus, isso para ti é inesperado, não? Não é Deus que não aceito, compreende-me bem, é o mundo por ele criado, é esse mundo de Deus que não aceito e não posso aceitar.

ALIOCHA — Explicas-me porque é que “não aceitas o mundo”?

IVAN — É claro que explico, não é segredo, era aí que eu queria chegar. Meu irmãozinho, não pretendo corromper-te nem abalar os teus princípios, mas queria talvez curar-me por teu intermédio.

Sorriu Ivan de repente, como um rapazinho russo submisso. Nunca Aliocha lhe tinha visto um sorriso como aquele.

IVAN — Queria falar do sofrimento da humanidade em geral, mas o melhor é ficarmos apenas pelo sofrimento das crianças. Tu gostas de crianças, Aliocha? Sei que gostas e compreenderás por que razão agora só quero falar delas. Se elas também sofrem horivelmente neste mundo, é naturalmente por culpa dos pais, são castigadas pelos pais que comeram a maçã... mas este raciocínio é já de outro mundo, incompreensível para o coração humano aqui na terra. Um inocente não pode sofrer

por outrem, e ainda por cima um inocente destes!

Aconteceu isto nos tempos mais sombrios da servidão, no princípio do século, um general com grandes relações a alto nível e latifundiário riquíssimo, daqueles que, ao retirarem-se do serviço para seu sossego, estavam quase convencidos de terem merecido o direito de vida e de morte sobre os seus servos. Nesse tempo havia homens assim. Ora bem, vivia o general na sua herdade de duas mil almas, cheio de soberba, tratando os outros proprietários menos ricos como se fossem seus comensais ou seus bobos. Tem um canil com centenas de cães e quase uma centena de perreiros, todos de uniforme, todos a cavalo. Um dia, um rapaz filho da criadagem, um rapazinho de oito anos, por brincadeira, atirou uma pedra que magoou uma pata do galgo preferido do general. "Porque é que o meu cão preferido está coxo?" Informaram-no de que aquele rapaz atirou uma pedra e o magoou numa pata. "Ah, então foste tu" — diz o general lançando-lhe um olhar — "agarrem-no!" Agarraram o rapaz, tiraram-no à mãe, e deixaram-no toda a noite fechado num calabouço. Na manhã seguinte, ao alvorecer, sai o general todo vestido de gala para a caça, monta a cavalo, com todos os comensais à sua volta, os cães, os perreiros, os monteiros, todos a cavalo. Em volta está também toda a criadagem, para edificação, e, à frente de todos, a mãe do rapaz culpado. Tiram o rapaz do calabouço. Era um dia escuro de Outono, frio e nevoento, excelente para a caça. O general manda despir o rapaz que, completamente nu, treme, louco de medo, sem se atrever a chorar... "Fá-lo correr! — comanda o general. "Corre, corre!" — gritam-lhe os perreiros, e o rapaz corre... "Aboca!" — berra o general e lança contra ele toda a matilha de galgos. Os cães perseguem a criança e despedaçam-na diante dos olhos da mãe!... O general, ao que parece, foi detido e posto sob custódia. E então... o que fazer com ele? Fuzilá-lo? Fuzilá-lo para satisfação do sentido de moral? Diz, Aliocha!

ALIOCHA — Fuzilá-lo!

Disse Aliocha em voz baixa, erguendo os olhos para o irmão, com um sorriso pálido e crispado.

IVAN — Bravo! (*Bradou Ivan com uma espécie de arrebatamento*) E tu o dizes, portanto... ora vejam o asceta! Portanto tens esse demoniozinho aninhado no teu coração, Aliocha Karamázov!

ALIOCHA — Disse um disparate, mas...

IVAN — Aí é que bate o ponto, no mas... - (*gritou Ivan*). Fica sabendo, noviço, que os disparates são muito necessários na terra. O mundo assenta nos disparates, e sem eles talvez não acontecesse absolutamente nada. Sabemos o que sabemos!

ALIOCHA — O que é que tu sabes?

IVAN — Não compreendo nada (*continuou Ivan como se delirasse*), e agora não quero compreender nada. Quero ficar-me pelos factos. Há muito que decidi não compreender. Se tento compreender alguma coisa, traio imediatamente os factos, e por isso decidi ficar-me pelos factos...

Segunda versão da cena usada em contexto pedagógico Fevereiro 2017 — FLL.

CENA 1

Ivan fala de Deus e do mundo por ele criado

Adereços: sobretudo do Ivan vestido, projector de slides (escolher a sequência) candeeiro de pé

IVAN — Bem, imagina que eu talvez até aceite Deus, isso para ti é inesperado, não? O estranho e admirável não seria que Deus existisse, o admirável é que essa ideia, a ideia da necessidade de Deus, possa ter entrado na cabeça dum animal tão selvagem e tão mau como o homem. Quanto a mim, há muito que decidi não pensar nisto: foi o homem que criou Deus ou Deus

que criou o homem? Declaro de modo simples e direto, que admito a existência de Deus. Não é Deus que eu não aceito, compreende-me bem, é o mundo por ele criado. Tu gostas de crianças, Aliocha? Sei que gostas e compreenderás por que razão agora só quero falar delas. Se elas também sofrem horivelmente neste mundo, é naturalmente por culpa dos pais, são castigadas pelos pais que comeram a maçã... mas este raciocínio é já de outro mundo, incompreensível para o coração humano aqui na terra. Um inocente não pode sofrer por outrem, e ainda por cima um inocente destes!

Aconteceu isto nos tempos mais sombrios da servidão, no princípio do século, um general com grandes relações a alto nível e latifundiário riquíssimo, daqueles que, ao retirarem-se do serviço para seu sossego, estavam quase convencidos de terem merecido o direito de vida e de morte sobre os seus servos. Nesse tempo havia homens assim. Ora bem, vivia o general na sua herdade de duas mil almas, cheio de soberba, tratando os outros proprietários menos ricos como se fossem seus comensais ou seus bobos. Tem um canil com centenas de cães e quase uma centena de perreiros, todos de uniforme, todos a cavalo. Um dia, um rapaz filho da criadagem, um rapazinho de oito anos, por brincadeira, atirou uma pedra que magoou uma pata do galgo preferido do general. "Porque é que o meu cão preferido está coxo?" Informaram-no de que aquele rapaz atirou uma pedra e o magoou numa pata. "Ah, então foste tu" — diz o general lançando-lhe um olhar — "agarrem-no!" Agarraram o rapaz, tiraram-no à mãe, e deixaram-no toda a noite fechado num calabouço. Na manhã seguinte, ao alvorecer, sai o general todo vestido de gala para a caça, monta a cavalo, com todos os comensais à sua volta, os cães, os perreiros, os monteiros, todos a cavalo. Em volta está também toda a criadagem, para edificação, e, à frente de todos, a mãe do rapaz culpado. Tiram o rapaz do calabouço. Era um dia escuro de Outono, frio e nevoento, excelente para a caça. O general manda despir o rapaz que, completamente nu, treme, louco de medo, sem se atrever a chorar... "Fá-lo correr! — comanda o general. "Corre, corre!" — gritam-lhe os perreiros, e o rapaz corre... "Aboca!" — berra o general e lança contra ele toda a matilha de galgos. Os cães perseguem a criança e despedaçam-na diante dos olhos da mãe!... O general, ao que parece, foi detido e posto sob custódia. E então... o que fazer com ele? Fuzilá-lo? Fuzilá-lo para satisfação do sentido da moral? Sou um percevejo; não consigo compreender por que razão tudo está assim organizado. Quer dizer que a culpa é das próprias pessoas: foi-lhes dado o paraíso, elas quiseram a liberdade e roubaram o fogo do céu, sabendo que seriam infelizes, e portanto não há que ter pena delas. Eu sei, que o sofrimento existe, que não há culpados, que as coisas decorrem simplesmente umas das outras, que tudo flui e se equilibra: mas isto é apenas um disparate euclidiano, não posso concordar em viver de acordo com ele! Que me importa que não haja culpados e que eu saiba isso... preciso da punição, porque senão acabo comigo. E punição não algures no infinito e sabe-se lá quando, mas aqui, na terra, e que eu próprio a veja. Quero estar presente quando todos ficarem de repente a saber porque tudo foi assim. Mas há as crianças, e que posso eu fazer quanto a elas? Ouve: se todos devem sofrer para com o sofrimento adquirirem a harmonia eterna, o que têm as crianças a ver com isso? Diz-me por favor. É completamente incompreensível porque devem também elas sofrer. A suprema harmonia não vale uma só lágrima daquele menino despedaçado pelos cães. Não vale porque essas lágrimas ficaram sem expiação. Elas devem ser expiadas, de outro modo, não pode haver harmonia. Mas como, expiá-las com o quê? Não quero a harmonia; por amor à humanidade não a quero. Antes quero ficar ao lado dos sofrimentos não vingados. Além disso, puseram um preço demasiado alto à harmonia, não está ao nosso alcance pagar tanto pela entrada. E por isso apresso-me a devolver o meu bilhete. Não é que não aceite Deus, Aliocha, apenas lhe devolvo o bilhete, com todo o respeito.



Fotografia da apresentação cénica no Encontro Pedagógico, Fundação Lapa do Lobo, 22 de Fevereiro de 2017. Na fotografia: Sónia Barbosa.

Foto © Ana Lúcia Figueiredo

Podemos ver com estes dois exemplos a evolução do trabalho no tempo e a influência concreta entre encontros pedagógicos e criação artística. Na primeira versão a conversa entre os irmãos é mais pormenorizada, com detalhes específicos que não são fundamentais aos objectivos da cena. Na segunda, retiramos as respostas de Aliocha, todo o raciocínio sobre o sofrimento das crianças é compactado, e acrescentámos ainda a formulação da revolta de Ivan contra Deus. A cena já está focada nas temáticas que escolhemos para a nossa versão teatral, retirando-lhe aquilo que nos desviava desses temas. Na apresentação de Novembro, o slide usado na projecção era um dos que tinha sido usado na apresentação da Residência de Julho 2016; na apresentação de Fevereiro 2017, o slide usado era um dos novos slides criados para o espectáculo que tinha estreado poucas semanas antes. No segundo guião manteve a descrição da cena do general que solta os cães de caça contra a criança, embora na dramaturgia do espectáculo essa descrição tenha sido substituída pela descrição da menina torturada pelos pais, que nos pareceu a mais eficaz e a mais forte cenicamente.

Conversas politicamente incorrectas

A propósito deste processo criativo com os participantes dos encontros pedagógicos, faço uma breve incursão num momento específico de leitura e análise dos textos de Dostoiévski onde se levantam as ideias sobre os conteúdos e a nossa relação com os conteúdos. Esta sessão aconteceu no dia 15 de Novembro de 2016 (a primeira de três sessões). Neste dia fez-se a contextualização do Projecto Karamázov, introduziu-se o trabalho da prática teatral com uma série de exercícios (escuta, dinâmica, expressividade e improvisação), e acabou-se a sessão com a leitura e análise de dois excertos. No primeiro excerto que transcrevo falava-se da *qualidade* da conversa entre Ivan e Aliocha⁵, se é uma conversa superficial, se é politicamente correcta, se há verdadeira exposição, se se correm riscos nessa conversa, etc..

5 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Livro quinto - "Pró e contra", capítulos III - "Os irmãos conhecem-se", capítulo IV - "A revolta", capítulo V - "O Grande Inquisidor". Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 234-269.

DORES — Eu vou dizer uma coisa, se calhar vão-me bater, hoje conversa-se muito pouco sobre coisas realmente importantes e que possam mover o mundo e a Humanidade, acho eu (...)

RUI — Hoje, por ser de uma geração mais nova (e ainda há mais novas do que nós), hoje somos educados a desresponsabilizarmo-nos pelo sistema. Se eu não sou incentivado para ter essas conversas ou abordar esses temas, é porque sou educado desde a partida por um sistema qualquer, um sistema educativo, um sistema judicial, um sistema político, a desresponsabilizar-me.

EU — Responsabilidade é outra palavra muito forte. Ou seja, há aqui... estamos de acordo que esta conversa se enquadra no grupo A e não no grupo B, ou seja, no tipo de conversas que não estamos aqui a deitar conversa fora e a falar do tempo, certo? Estamos de acordo sobre isto. E outra coisa que estás a dizer é essa coisa da responsabilidade e da desresponsabilização, que toca naquilo que estava a dizer o Baptista — ele não fala da boca para fora (...) é óbvio que é uma conversa com conhecimento de causa. Ele não vai dizer uma coisa porque quer ser provocador, (...) para estar a ser do contra.

CARLA — Mas ele quer provocar reacções.

EU — Certo, sem dúvida.

RUI — Ele quer provocar o irmão?

CARLA — Quer provocar reacções no irmão.

RUI — Mas ele tem aqui uma frase “mas queria talvez curar-me por teu intermédio”...

EU — Belíssima frase de Ivan Fiódorovitch. Qual é a doença que ele tem? De que é que ele se quer curar?

CARLA — O cepticismo que ele tem.

*RUI — Exactamente, estava à procura dessa palavra.
(...)⁶*

Aqui está um excerto em que se percebe como o território comum (que será a base para o trabalho criativo teatral que se fará a seguir) se vai construindo entre os vários participantes, recorrendo à subjectividade e interpretação pessoal de cada um, à exposição de ideias e pensamentos que vêm associados aos conteúdos, embora se afastem para outras esferas do mundo e da vida. Também nós, através desta prática de conversa/análise, tentamos sair do *politicamente correcto*, das conversas inócuas do quotidiano, para nos aproximarmos de uma zona mais arriscada, de maior envolvimento, onde corremos riscos na relação com os outros, e consequentemente corremos mais riscos nas propostas criativas. E isso é provavelmente uma das coisas que mais me interessa no trabalho pedagógico e também no trabalho artístico — correr riscos, questionarmo-nos, deslocarmo-nos da zona das certezas para a zona das dúvidas, repensarmo-nos a nós mesmos e ao mundo, através da implicação pessoal nos temas em causa.

⁶ Transcrição de conversa/análise da Cena 1, do registo de vídeo da Oficina Karamázov, feita no dia 15 de Novembro de 2016, na Fundação Lapa do Lobo.

Ao mesmo tempo vamos avançando no conhecimento e aproximação à cena lida, aos personagens envolvidos, aos temas que Dostoiévski põe em evidência. Este tipo de trabalho permite um envolvimento e uma descoberta de pontos de vista e *motivos para fazer as escolhas que se fazem* que vão ser determinantes na qualidade dos objectos teatrais que nascem deste processo.

No excerto seguinte veio ao de cima o tema dos valores da justiça - a questão da pena de morte, por exemplo — e a necessidade de nos posicionarmos face a acções ou acontecimentos horríveis (brutais, violentos, injustos, cruéis). Tomou-se consciência de que a teoria nem sempre corresponde à prática...

BÁRBARA — (...) Há uma guerra, entre aspas, de valores entre ele e o irmão, porque supostamente, quando ele diz: "o general ao que parece foi detido e posto sob custódia. E então, o que fazer com ele? Fuzilá-lo?", ou seja, estar sob custódia não chega? É preciso fazer sofrer a pessoa, é preciso matá-la... eu acho que isto causa um bocadinho uma guerra de valores entre o acreditar em Deus e o não acreditar...

EU — Quais são os valores? Ora explica lá, dá um exemplo.

BÁRBARA — Eu acho que é a justiça, porque por exemplo/

CARLA — Ou a falta dela, porque não houve justiça.

BÁRBARA — Sim, exacto. Porque por exemplo, nos dias de hoje nas gerações que já são um bocadinho mais antigas, se nós virmos uma notícia no telejornal de um homem que violou uma criança, por exemplo, o meu avô é capaz de dizer: "é matá-lo." Mas eu digo "porquê, aquele homem merece a morte?". Acho que ninguém tem o direito de tirar a vida a outro ser humano seja por furtar, droga, violar, matar...

BAPTISTA — mas já há aí uma contradição no que estás a dizer, porque já alguém tirou a vida a outro ser humano/

BÁRBARA — Sim mas/

BAPTISTA — Tu estás a dizer que ninguém tem o direito de tirar a vida a outra pessoa, mas essa pessoa que matou teve essa capacidade/

RUI — Teve essa capacidade mas não tem o direito/

*BÁRBARA — Eu mato uma pessoa, será que alguém tem o direito de me tirar a vida a mim por eu ter morto uma pessoa? (...) mas a nível de justiça isso não é possível — se nós não aceitamos que aquela pessoa mate outra, porque é que vamos nós matá-la a ela?*⁷

Aqui está o exemplo de um tema que continua a provocar grande polémica: a questão da justiça — como reagir quando um crime é cometido contra nós? Aquilo que na teoria é bastante simples e irrefutável ("*se nós não aceitamos que aquela pessoa mate outra, porque é que vamos nós matá-la a ela?*") rapidamente toma contornos ambíguos, onde o envolvimento emocional ou a proximidade com os acontecimentos se sobrepõem a essa lógica desligada das emoções. E o conflito torna-se então mais interessante e com mais potencial teatral.

⁷ Transcrição de conversa/análise da Cena 1, do registo de vídeo da Oficina Karamázov, feita no dia 15 de Novembro de 2016, na Fundação Lapa do Lobo.

Continuando na mesma conversa, mais à frente falava-se do mecanismo da escolha, da tomada de decisões — sabendo que é impossível ter a certeza das consequências das nossas acções, sabendo que o certo e o errado são relativos, quando não temos fé nem nenhuma segurança no destino futuro dos nossos actos, como escolher?

RUI — (...) Eu muitas vezes não vou pela certa, vou pela consequência do acto, porque já fiz muitas coisas erradas cuja consequência/

EU — Foi boa?

RUI — Não é ser boa — foi menos prejudicial para mim ou para os meus, por exemplo. O acto de mentir por exemplo, o acto de mandar uma chapada, o acto de andar à porrada, o acto de sair sem pagar de um restaurante apinhado de gente (gargalhadas no grupo)... vamos ver esses pequenos pecados/

LETA — o roubar uma toalha na casa de banho, ou um cinzeiro num café/

RUI — O ter a superstição de tirar uma coisa do hotel onde vamos dormir porque é giro/

LETA — Então e isso não é um roubo! Isso é só uma recordação/

RUI — Aí está — a consequência de um acto! Eu acho que isto acima de tudo — meus caros — tem a ver com a consequência do Inferno que é a nossa vida actual e o Céu que é o que vamos fazer com o dia de amanhã, desculpem lá esta minha filosofia... (risos) não a sério, eu às vezes acredito em Deus e outras nem tanto...

LETA — Tu também só acreditas em Deus quando te convém, quando não te convém já não acreditas/

RUI — Olha vou falar do meu filho que ainda hoje não falei. Eu tinha lá (a Ana até conhece porque já usámos uma vez) uns ninhos de madeira que estavam presos a uma escada por um fio, e o meu filho vai lá e puxa e aquilo — foi "rés-vés" assim (fazendo um gesto com a mão ao lado da cabeça) e eu, aí, "ao menino e ao borracho põe Deus a mão por baixo", e aí entreguei/ a minha responsabilidade foi salva por essa responsabilidade/

LETA — E então se lhe caísse o ninho na cabeça já não acreditavas em Deus...

RUI — Não, não, aí também sei ver que era a minha responsabilidade/

DORES — Não foi Deus que te obrigou a atares lá os fios e deixares aquilo assim/

RUI — Claro, claro, aí assumo a minha responsabilidade.

BAPTISTA — Nós todos acreditamos em Deus, no extremo é que só alguns é que acreditam.

EU — No extremo? Ou seja, quando somos testados?

CARINA — E no extremo só alguns é que não acreditam, também.

EU — Acham que todos acreditamos em Deus? Todos acreditamos em Deus?

Várias pessoas falam ao mesmo tempo.

LETA — Eu não...

BAPTISTA — Estou como a Carina disse: se calhar todos acreditamos ou não acreditamos e só mudamos de opinião em situações muito extremas.

CARINA — Por exemplo uma pessoa acredita em Deus, a mãe morre, deixa de acreditar porque Deus já não lhe quer bem, ou por exemplo, uma pessoa está com cancro e é curada assim por acaso, começa a acreditar porque foi curada... é isso.⁸

O tecido das reflexões, das ideias, das convicções — a paisagem subjectiva onde as ideias invocadas se materializam — vai-se construindo e perceberemos como os pontos de vista naturalmente se esclarecem e clarificam, quando alguém no grupo assume de modo pessoal uma posição alicerçada na sua experiência de vida concreta. As emoções determinam o tom (a qualidade) da coisa dita, tornando-a imediatamente palpável, intensa, viva — o tom irónico da Carina a falar de Deus, o calor na voz de Rui a falar do filho, a hesitação na voz da Dores ao dizer “eu agora vou dizer uma coisa e se calhar vão-me bater”. É essa a qualidade subjectiva que procuro, aquela possibilidade de levar um acontecimento para uma zona profundamente pessoal mas que ao mesmo tempo diz respeito a todos, porque essa zona por ser extremamente pessoal torna-se universal, na medida em que encontra correspondências naqueles que a testemunham.

A conversa que surgiu depois da apresentação teatral que eu fiz no segundo dia deste encontro também foi interessante sob inúmeros pontos de vista. Aí foram abordadas mais especificamente as questões do código teatral — do como pôr em cena uma ideia. Através de um momento concreto de prática teatral é muito mais simples responder a determinadas perguntas, ou melhor ainda, torna-se mais fácil formular determinadas perguntas, que é aquilo que mais nos interessa.

VÍDEO 8



Registo de vídeo de parte da 2ª sessão da Oficina Karamázov sobre *Ivan ou a Dúvida*. Novembro 2016, Fundação Lapa do Lobo.

Vídeo © FLL



8 Transcrição de conversa/análise da Cena 1, do registo de vídeo da Oficina Karamázov, feita no dia 15 de Novembro de 2016, na Fundação Lapa do Lobo.

Encontros pedagógicos com alunos do ensino secundário

O trabalho pedagógico com a Fundação Lapa do Lobo continuou com as oficinas para alunos de 12º ano das escolas secundárias do concelho. Eis a descrição desses três encontros contida no documento *Memória-Arquivo Encontros Pedagógicos. Julho 2017*, realizado a pedido da Professora Anabela Mendes no âmbito do doutoramento.

6º, 7º E 8º ENCONTROS PEDAGÓGICOS

Duração: 3 horas por cada sessão

Entidades envolvidas: Fundação Lapa do Lobo e Agrupamentos de Escolas de Nelas, Canas de Senhorim e Carregal do Sal

Datas: 22, 23 e 24 de Fevereiro de 2017

Local: Fundação Lapa do Lobo, Lapa do Lobo, Nelas

Participantes: 3 turmas de 12º ano

Nº de participantes: 17+17+18 no total de 52 alunos

Descrição

Estávamos em Fevereiro, mais uma vez na FLL. A estreia de *Ivan ou a Dúvida* tinha acontecido há pouco mais de duas semanas no Teatro Viriato, depois de um processo com alguns percalços mas que tinha acabado, a meu ver, de modo muito satisfatório num belo espectáculo, estreado com lotação esgotada e óptimas reacções por parte do público.

O formato usado foi o dos primeiros ateliês: performance teatral no início, discussão e análise da performance, introdução das temáticas, relação subjectiva com as mesmas, leituras em voz alta de excertos e propostas de criação a partir dos excertos.

A performance manteve-se semelhante à de Novembro: dois excertos (Ivan fala sobre Deus, e monólogo do Diabo) iluminados pela projecção de slides. Introduzi alguns elementos cénicos do espectáculo — usei o sobretudo/figurino do Ivan, usei um novo slide que tinha sido feito para o espectáculo (pintura de Ilya Repin “O diabo”), usei adereços do espectáculo na cena do Diabo (chávena de chá e biscoitos). Para além disso adaptei o texto da performance conforme a versão final do espectáculo. Mais uma vez os dois planos, o pedagógico e artístico, se influenciaram mutuamente. Estes eram grupos de estudantes acompanhados pelos seus professores de português. O facto de serem uma turma, de estarem numa actividade “escolar”, e de serem acompanhados pelo professor, influenciou o ambiente do trabalho. No início a sensação era de algum constrangimento, os alunos não participavam muito na discussão, pareciam condicionados pela presença do professor. Provavelmente não foram eles que decidiram estar ali, foi-lhes proposto pelos professores, sem opção de escolha. Muitos deles não tinham qualquer experiência teatral, e aparentemente não estavam habituados a discussões deste género em contexto de aula.

Mas o gelo foi-se quebrando: eu fiz questão de me expor um pouco mais para os incentivar a fazerem o mesmo. Conteí algo de pessoal, relacionado com o tema, defendi uma posição menos consensual. Finalmente, eles começaram a expressar-se, a dizer as suas opiniões. Falou-se de refugiados, de extremistas, da pena de morte, da fé de cada um, das práticas religiosas instituídas pela família ou pela sociedade, do direito à diferença, das injustiças à volta deles e em particular no contexto da escola, da dificuldade em poder exprimir opiniões realmente pessoais...

Percebi mais uma vez que este espaço de discussão, de reflexão, de disponibilidade para ouvir o outro, é uma enorme mais-valia não só para o trabalho que se faz a seguir, mas independentemente disso, como uma experiência formativa em si mesma.

Nesta fase, já tinha juntado aos recursos habitualmente presentes nas sessões (cds de música, projector de slides e vídeo, internet, livros, adereços e figurinos, candeeiros, etc.), mais alguns materiais relativos ao Projecto Karamázov (cartaz e folha de sala do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*,

guião final do espectáculo, notícia do jornal sobre a estreia), e no início da discussão fiz uma contextualização de todo o processo, no qual todos têm um papel importante. As cenas propostas por estes três grupos foram também interessantes e diversificadas, algumas em chave cômica e satírica, outras usando o espaço e a relação física entre os corpos de modo criativo e inusual, algumas propondo conceitos inteligentes acerca dos temas apresentados (como o julgamento do general que matou a criança com os seus cães de caça). Uma nota interessante sobre estes encontros é o facto de os professores terem ficado sempre muito positivamente surpreendidos com o que os alunos propunham, como se não estivessem habituados a este tipo de resposta por parte deles. O que me faz pensar que há ainda grande necessidade de propostas estimulantes e novas no contexto escolar.

Encontros Pedagógicos — Dmitri

O trabalho pedagógico manteve-se ao longo de 2018 (depois da interrupção no trabalho que fiz devido ao nascimento do meu filho Benjamim, entre Setembro de 2017 e Fevereiro de 2018), e também em 2019, aproveitando os diversos contextos das actividades com que me fui cruzando no âmbito do Projecto Karamázov e não só. A partir de Março de 2018 comecei a trabalhar sobre as temáticas ligadas à perspectiva de Dmitri, tendo já realizado cinco encontros com essa temática⁹. Estão também previstos cinco encontros com cinco turmas de 12º ano dos agrupamentos de Nelas, Canas de Senhorim e Carregal do Sal, sempre em colaboração com a Fundação Lapa do Lobo, para Janeiro de 2020, onde serão abordadas as temáticas relativas a *Aleksei* ou a *Fé*.

A estrutura de base do trabalho manteve-se, mudando apenas os conteúdos abordados. Os excertos usados nestes vários encontros (excepto no último que envolveu os meus alunos da ESEV) foram os seguintes.

Excertos seleccionados de *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski
Processo de construção dramaturgica do espectáculo *Dmitri ou o Pecado*

EXCERTO 1

Livro terceiro — Os lascivos

Capítulo III - Confissão de um coração ardente. Em versos.

“Chega de poesia. Agora quero falar-te dos “insectos”, daqueles a que Deus deu sensualidade: Aos insectos, sensualidade!

Eu sou esse mesmo insecto, meu irmão, e é em especial de mim que se trata. E todos nós, os Karamázov, somos assim, e também em ti, anjo, esse insecto vive e engendra tempestades no teu sangue. É uma tempestade, porque a sensualidade é uma tempestade maior do que as tempestades!

A beleza é uma coisa assustadora e horrível! Assustadora porque é indefinível, e não se pode defini-la porque Deus só criou enigmas. Aqui as margens tocam-se e todas as contradições se misturam. Eu, irmão, sou muito pouso instruído, mas tenho pensado muito nisto. É horrível a quantidade de mistérios! Demasiados enigmas oprimem o homem neste mundo. Decifra-os como puderes e sai enxuto da água. A beleza! E eu não posso suportar que um homem, mesmo com grande coração e elevado espírito, comece com o ideal da Virgem Maria e termine com o ideal de

9 No âmbito de “Elos de Leitura” — Rede de Bibliotecas de Nelas para professores e técnicos superiores de bibliotecas (Março 2018); Fundação Lapa do Lobo e Escola Secundária de Canas de Senhorim, uma turma de 12º (Abril/Maio 2018); Escola Profissional Eptoliva, Curso de Artes do Espectáculo/Interpretação (Maio 2018); Formações do Festival de Teatro de Viseu (Abril 2019); Cursos de Artes da Performance Cultural e Produção nas Artes do Espectáculo da ESEV (Maio e Junho 2019).

Sodoma. Mais horrível ainda é que quem já tem na alma o ideal de Sodoma, não repudie o ideal da Virgem Maria, e o seu coração arda ainda verdadeiramente desse ideal, arda verdadeiramente, como nos anos de inocência juvenil. Não, o homem é muito vasto, até demasiado vasto, eu queria estreitá-lo. Só o diabo sabe o que isto é! Aquilo que à inteligência parece vergonha, parece ao coração absoluta beleza. Há beleza em Sodoma? Acredita que é em Sodoma que ela reside para a grande maioria das pessoas. Tu sabias ou não este segredo? O horrível é que a beleza é não só assustadora, mas também misteriosa. Há aqui uma luta entre Deus e o Diabo e o campo de batalha é o coração das pessoas.”¹⁰

EXCERTO 2

Livro terceiro — Os lascivos

Capítulo IV — Confissão de um coração ardente. Em anedotas.

“Levei uma vida de pândega. O pai dizia há pouco que eu pagava milhares por seduzir algumas jovens. É uma invenção porca; tal nunca aconteceu. E propriamente para “isso” nunca precisei de dinheiro. O dinheiro para mim é um acessório, o fervor da alma, o ambiente. Hoje é esta a minha dama, amanhã estará no lugar dela uma rapariga da rua. Uma e outra coisa são divertidas, atiro dinheiro às mãos cheias, música alarido, ciganas. (...) As raparigas gostavam de mim, nem todas, mas acontecia, acontecia; mas eu sempre gostei das ruelas, dos becos desertos e escuros, por trás da praça, onde há aventuras, surpresas, onde se encontram pepitas no meio da lama. Falo alegoricamente, meu amigo. Na nossa cidadezinha, essas ruelas não existiam no sentido material, mas existiam no sentido moral. Se tu fosses como eu, compreenderias o que elas significam. Eu gostava do deboche, gostava até da vergonha do deboche. Gostava da crueldade: pois não sou eu um percevejo, um insecto nocivo? Um Karamázov: está tudo dito! Uma vez houve um grande piquenique, aonde fomos em sete troikas; com o tempo escuro de inverno, no trenó comecei a apertar a mão de uma jovem que ia ao meu lado e obriguei essa rapariga, filha de um funcionário público, pobre, encantadora, tímida, submissa, a beijar-me. Ela permitiu, permitiu muita coisa no escuro. Pensava, a pobre, que no dia seguinte eu ia visitá-la e lhe propunha casamento (porque me apreciavam principalmente como noivo); mas depois disso, eu não lhe disse nem uma palavra, durante cinco meses, nem meia palavra. Via como os olhinhos dela me seguiam do canto da sala durante os bailes, via como eles brilhavam com um brilho de dócil indignação. Este jogo divertia a voluptuosidade do insecto que eu alimentava em mim. Cinco meses depois ela casou-se com um funcionário e partiu... furiosa e talvez ainda apaixonada por mim.”¹¹

EXCERTO 3

Livro oitavo — Mítia

Capítulo IV — Nas escuridão

“Mítia viria a recordar mais tarde que naquele momento a sua mente estava extraordinariamente lúcida e compreendia tudo até ao mais ínfimo pormenor, captando cada sinal. Mas uma inquietação, a inquietação da incerteza e da indefinição crescia no seu coração com desmedida rapidez. “Afinal ela está aqui ou não está?” - ferveu-lhe raivosamente no coração. E de repente decidiu-se estendeu a mão e bateu ao de leve no caixilho da janela. Bateu o sinal convencional do velho com Smerdiakov: as duas primeiras vezes mais lentas, e depois três vezes mais depressa: tuc-tuc-tuc - um sinal que significava que “Grúchenka chegou”. O velho estremeceu, ergueu a cabeça, saltou rapidamente do lugar e correu para a janela. Mítia saltou para a sombra. Fiódor Pávlovitch abriu a janela e pôs toda a cabeça de fora.

- Grúchenka, és tu? És tu? - disse ele num murmúrio trémulo. - Onde estás tu, meu anjo, onde estás? - Estava horrivelmente agitado, ofegava.

“Está sozinho!” - concluiu Mítia.

- Onde estás tu?... Ou estás à porta? Vou já abrir...

10 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 114-115.

11 Idem, ibidem. pp. 115-116.

E o velho quase caía da janela, a espreitar para a direita, para o lado onde ficava a porta para o jardim, e tentando ver no escuro. Dentro de um segundo iria sem dúvida a correr abrir a porta, sem esperar pela resposta de Grúchenka. Mítia olhava de lado e não se mexia. Todo o perfil do velho, que tanto lhe repugnava, o pomo-de-adão pendente, o nariz adunco, os lábios que sorriam numa expectativa voluptuosa, tudo isto estava vivamente iluminado pela luz oblíqua do candeeiro do lado esquerdo do quarto. Uma raiva imensa, incontrolável, ferveu de repente no coração de Mítia: “Ali está ele, o meu rival, o meu carrasco, o tirano da minha vida!” Era um acesso daquela raiva súbita, vingativa e frenética de que ele, como se a pressentisse, tinha falado a Aliocha na conversa do pavilhão, quatro dias antes, ao responder à pergunta de Aliocha: “Como podes tu dizer que matarás o pai?” “Mas eu não sei, não sei” - dissera então - “pode ser que não mate, e pode ser que mate. Tenho medo de que a cara dele se me torne de repente odiosa nesse mesmo instante. Odeio aquele pomo-de-adão, o nariz, os olhos, o seu riso desavergonhado. Sinto uma repugnância pessoal. É disso que tenho medo, de não me conter...”
A repugnância pessoal crescia insuportavelmente. Mítia, já fora de si, tirou de repente do bolso o pilão de cobre...”¹²

Um exemplo gratificante

Um caso particular digno de nota neste percurso pedagógico é a relação com a Fundação Lapa do Lobo, que acolheu oficinas de todas as fases do processo. Através desta relação desenvolveu-se uma outra com Adélia Sousa, professora de português de ensino secundário da Escola Secundária de Canas de Senhorim. Esta professora tomou a iniciativa (após alguns anos de colaborações anteriores mediadas pela Fundação Lapa do Lobo) de ser ela mesma a contactar-me para continuar o trabalho de criação teatral no âmbito das suas aulas de português, porque estava convicta que essas experiências tinham sido fundamentais para a formação dos seus alunos nos anos anteriores. A Fundação prontificou-se a colaborar num novo modelo (depois de uma experiência de três anos lectivos com um projecto intitulado *Projecto T*, que tinha terminado no ano anterior) para corresponder a esta vontade da professora Adélia. E assim temos colaborado praticamente todos os anos lectivos desde 2014/15, através de diferentes propostas, mas sempre no âmbito da criação teatral e com a mediação da Fundação Lapa do Lobo, tocando diversas turmas. É muito gratificante verificar os efeitos que um Serviço Educativo com uma programação contínua, bem pensada e bem estruturada, a médio e longo prazo produzem realmente transformações nos tecidos educativos e culturais de uma região.

Segue o registo dessa oficina teatral, pedida pela professora Adélia, apoiada pela Fundação Lapa do Lobo e que acabou por produzir uma apresentação pública para a comunidade escolar, a partir dos temas de *Dmitri ou o Pecado*.

2º ENCONTRO PEDAGÓGICO SOBRE A TEMÁTICA *DMITRI OU O PECADO*

Foram quatro sessões de 2 horas cada, que aconteceram nos dias 11, 18, 27 de Abril e 11 de Maio de 2018. A turma era constituída por 21 alunos. Na última sessão os alunos fizeram uma apresentação do trabalho realizado para a comunidade escolar e pais.

Esta oficina desenvolveu-se segundo a mesma metodologia da 1ª oficina, descrita acima, com a

¹² Idem ibidem pp. 394-395.

diferença de ter havido mais tempo para o desenvolvimento das cenas teatrais.

Na primeira sessão fez-se a leitura dos três excertos e a preparação do trabalho através do esquema das três perspectivas: Conteúdos, Relação com os Conteúdos e Código Teatral.

Nesta discussão revelou-se o interesse por parte dos alunos pela temática de Sodoma, dos sete pecados capitais, e pela ideia da luta interior entre o bem e o mal. Também se discutiu sobre a nudez, a sexualidade, e a nossa relação com elas; sobre o que é obsceno e o que é natural; sobre violência no namoro; sobre formas de controlar, manipular, humilhar o outro, numa relação amorosa, e o prazer que esse controlo sobre o outro pode dar; sobre o que é pecado segundo a igreja católica, segundo a sociedade, segundo o indivíduo; etc.. Foi uma discussão cheia de vivacidade. Foi interessante perceber como as temáticas ligadas à sexualidade e à sensualidade suscitaram muita curiosidade nestes jovens, mas também muito embaraço e, em quase todos, muito pudor. Para eles não havia grande diferença entre sexualidade e sensualidade, e a sensualidade, para a maioria, era conotada com algo de negativo.

Em relação à criação teatral, fizemos três grupos e cada um desenvolveu a sua cena. A primeira cena surgiu da ideia de Sodoma e dos sete pecados capitais. A segunda surgiu do título do 1º excerto ("Confissão de um coração ardente. Em versos."). A terceira surgiu da ideia do combate entre o bem e o mal (Deus e o Diabo) no coração dos homens.

Em relação aos Códigos Teatrais usados, também foi bastante interessante porque foram exploradas situações muito variadas (cenas ao ar livre, cenas com movimentos coreografados, cenas sem texto, cenas com texto, por exemplo). Trabalhou-se em espaço exterior e espaço interior. Utilizou-se a ideia de percurso, aproveitando diferentes espaços da escola. A primeira cena inspirava-se nos conceitos de instalação e teatro de imagens. Foi criado um museu no pátio da escola, com o título "Museu dos 7 pecados capitais", onde se exibiam as sete instalações criadas pelos seus protagonistas que representavam cada um dos pecados. O público percorria o museu, observando estas sete figuras que através da caracterização delas mesmas e do espaço, e através de acções, posturas e atitudes, representavam um dos pecados: Gula, Orgulho, Ira, Preguiça, Inveja, Luxúria e Avaréza.

A segunda cena baseou-se na ideia de "coração ardente". Os alunos quiseram criar um momento performativo no espaço exterior da escola onde faziam literalmente arder um coração gigante. Partindo desse conceito criaram um momento de performance, usando movimento e música, e evocando os sentimentos de amor, tristeza, alegria e ódio, que quando levados ao extremo podem fazer os corações arder.

A terceira cena, inspirada na luta entre Deus e o Diabo na consciência de cada um, deu origem a uma situação mais teatral, apresentada num pequeno auditório no interior da escola. A situação era uma festa, um rapaz e uma rapariga que se conhecem, que se seduzem e dançam. Esta acção principal acontece no primeiro plano, com música e sem palavras. De repente a música pára, a cena fica imobilizada e ouvimos as vozes do "diabinho" e do "anjinho" dentro da cabeça do rapaz e dentro da cabeça da rapariga: são outros quatro intérpretes, dois rapazes e duas raparigas, escondidos atrás de dois biombo colocados nas laterais da cena. Os diálogos foram também escritos pelos alunos.

Todas as cenas nasceram de ideias dos alunos que eu ajudei a desenvolver, clarificando e orientando os ensaios, acrescentando propostas e limpando as deles, até chegar a um guião final, onde todas as cenas se interligaram através de um anfitrião que ia guiando o público pelos espaços, e acrescentando alguns elementos do texto de Dostoiévski. O resultado foi um exercício teatral muito livre e experimental que permitiu aos participantes inventarem e procurarem novas formas de pensar o teatro, mas que não deixou de beber das inspirações do texto de Dostoiévski. Deste modo estimulamos ao mesmo tempo a curiosidade pela literatura (e por esta obra no específico), e pelo teatro e pelo modo de o fazer.



Fotografia da apresentação da Oficina sobre os temas de *Dmitri* ou *o Pecado*. Escola Secundária de Canas de Senhorim, Maio 2018.



Fotografia da apresentação da Oficina sobre os temas de *Dmitri* ou *o Pecado*. Escola Secundária de Canas de Senhorim, Maio 2018.

Percurso pedagógico e percurso artístico encontram-se em cena

O último encontro pedagógico da temática de Dmitri foi aquele que levou mais longe esta ideia de contaminação entre os dois mundos da formação e da criação artística. Convidei os meus alunos dos cursos que lecciono na ESEV a participarem no trabalho de criação do espectáculo *Dmitri ou o Pecado*. No início a ideia era eles observarem um ou dois ensaios, o que levaria à escrita de um texto de análise desse trabalho e também à realização de alguns exercícios práticos em contexto de aula. Mas à medida que o trabalho avançava a participação deles começou a fazer sentido no contexto da própria dramaturgia do espectáculo. Há várias cenas do espectáculo inspiradas nos capítulos VI - Eu também vou! , VII — O indiscutível primeiro e VIII — Delírio, do Livro Oitavo¹³ em que Dmitri vai até Mókroe disposto a esbanjar todo o seu dinheiro numa última noite de loucura antes de se suicidar. É uma festa cheia de gente das classes mais baixas que Dmitri faz questão de convidar (camponeses, ciganos, gente pobre). Para trabalhar sobre essa situação na nossa versão teatral, pareceu-nos que fazia sentido haver uma espécie de invasão de palco por parte de um grupo de pessoas diferente daquelas que tínhamos visto em cena até esse momento. Se para Dostoiévski essa gente que Dmitri faz questão de chamar, representa todo o povo russo, oprimido, que se prepara para destruir o sistema de poder instituído, para nós, essa gente pode corresponder à nova geração — os jovens que vêm o mundo à sua maneira, e que serão realmente os que tomarão as rédeas do nosso mundo. Os meus alunos são exactamente essa nova geração, e ainda por cima estão a estudar na área do espectáculo, por isso representam duplamente a nova geração para nós, profissionais mais velhos do teatro. Começou a surgir na minha cabeça a ideia de fazer uma intervenção de um grupo de 10 ou 15 jovens durante a cena do *Delírio* que invadem o palco e se juntam à festa, com o seu modo de estar e de se apresentar bastante característico e realista (em contraste com o espaço cénico e os figurinos do espectáculo que não são de todo realistas). Chegavam vindos da rua literalmente (no Teatro Viriato entravam pela porta de cargas e descargas no fundo do palco) e ficavam presentes durante três cenas do espectáculo, em que serviam de contraponto ao que estava a acontecer no primeiro plano, comportando-se como um típico grupo de jovens estudantes numa festa numa discoteca por exemplo. Era, por um lado, uma cena que acrescentaria uma camada dramática que me interessava ao espectáculo, e por outro, realizava de modo concreto a minha ambição de conseguir misturar realmente os dois planos, pedagógico e artístico.

13 DOSTOIÉVSKI, F.. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 411-444.



Fotografia de cena
Dmitri ou o Pecado,
Teatro Viriato, Junho
2019. Em cena João
Miguel Mota, Guilherme
Gomes, Hugo Sovelas,
Susana C. Gaspar, Sónia
Teixeira e participantes
especiais resultantes do
encontro pedagógico¹

Foto © Luís Belo

1 Ana Pestana, António
Barbosa, Bárbara Monte-
iro, Carolina Silva, Daniela
Pereira, Inês Pereira, Ivan
Romero, Joana Lourenço,
Juan Brizida, Nuno Mou-
tinho, Patrick Figueiredo,
Ricardo Oliveira e Tiago
Mota.

A curiosidade, vontade de aprender, entusiasmo e capacidade de entrega que os alunos participantes trouxeram para a nossa dinâmica de trabalho foi potente e inspiradora. Lembro-me que no primeiro ensaio a que eles foram assistir, pedi aos actores para fazerem várias improvisações, dentro dos temas da cena (festa/delírio/decadência), e era notório como aqueles olhares inquisitivos e fascinados levaram os intérpretes para novas zonas de risco. A energia gerada por aquela participação ávida e curiosa alimentou não só aquele ensaio como também uma nova dimensão de toda a zona final do espectáculo.

Também os alunos receberam estímulos, experiências e conhecimentos marcantes. Eram maioritariamente alunos do primeiro ano dos cursos de Artes da Performance Cultural (Licenciatura) e Produção nas Artes do Espectáculo (Curso Técnico Superior Profissional), e esta experiência em contexto profissional e com a possibilidade de trabalhar num teatro com as condições do Teatro Viriato, permitiu-lhes ter uma amostra daquilo que poderá vir a ser o seu ambiente profissional, se assim o desejarem e trabalharem para isso. Eis a experiência traduzida pelas palavras da Carolina, uma das participantes.

“Este foi o primeiro ensaio teatral a que assisti e foi um processo mágico, ver a forma como os atores, que eu não conhecia, se transformavam em personagens e a forma como projetavam a voz e me cativavam com a sua voz e expressão corporal, foi simplesmente fantástico.

Este ensaio também me fez perceber a importância de fazer experiências e alterações de forma a criar a peça que pretendemos, uma vez que as coisas não saem bem à primeira e podem ser necessários ajustes.

A segunda parte do ensaio, no qual participámos, foi emocionante e deixou-me cheia de energia. Nunca tinha participado em nada assim e estar com todos os meus colegas, eliminou o meu nervosismo e deu-me segurança e confiança.

Ao início tive medo, tive vergonha, senti-me nervosa. Depois senti que devia aproveitar um momento em que podia estar a fazer parte daquele ensaio e esqueci tudo isso. Foi libertador.

Dei também conta do quão importantes são os tempos designados para cada ação, de forma a criar concordância entre as várias cenas que se estão a passar em palco.

Além disso, tive uma das minhas primeiras experiências a seguir direções/orientações cénicas. Todas estas etapas tornam o projeto real e apesar de trabalhosas, gostei imenso de observar e de participar nelas.

O segundo ponto principal desta aventura foi o primeiro ensaio corrido, no qual tivemos a oportunidade de visualizar toda a peça contida em guião, com a participação de todos os atores, sendo que não os conhecíamos a todos. Foi surreal.

Comoveu-me, mexeu mesmo comigo e deixou-me a pensar na amplitude moral e representativa desta obra. A força das palavras, das expressões faciais e corporais, os olhares fundos e sentimentais que recebi fizeram desta experiência algo inesquecível para mim e despertaram o meu interesse do início ao fim.

Também foi um dia de muita energia para mim, no qual eu não me senti nervosa nem insegura...senti-me só decidida e pronta para dar o meu melhor e é muito bom sentir isso.

Chegando à fase da apresentação da peça, o nervosismo voltou. Só entrei numa sala de teatro uma vez na vida e foi bastante traumático para mim, por isso senti-me bastante insegura.

Tudo isso mudou ao saber que ia ter uma das minhas melhores amigas, que está neste momento a estudar no estrangeiro, a ver a peça nessa noite. Senti-me apoiada e senti que tinha que dar o meu melhor apesar de me sentir nervosa.

Olhar para a sala de teatro do ponto de vista do palco poderia ter algo assustador, mas foi só belo e entusiasmante para mim.

Devo admitir que, como na maior parte das apresentações, os melhores momentos de todos são aqueles passados com os meus colegas e amigos no camarim, na preparação para a nossa cena em palco.

Foi uma experiência fantástica estar com eles num clima de preparação, mas também de alegria e encorajamento. Foi uma experiência que nunca vou esquecer. Foi muito belo poder partilhar estes momentos com eles e fazer parte de uma peça tão fantástica e forte como esta.

A parte que passou mais depressa mas que também teve mais impacto na minha memória e lembrança desta experiência, foi o momento passado em palco. Foi mágico estar em palco e, por uma das primeiras vezes, não ter medo de ver as pessoas e de saber que elas estão a olhar para mim e a observar o que faço com atenção, pois foi isso que senti e que no entanto não me incomodou minimamente.

No fim de tudo, senti-me orgulhosa, feliz e realizada. Não foi só o fazer parte de uma peça tão impactante, mas foi também a superação dos medos, do nervosismo e a aceitação de que isto é realmente aquilo que eu gosto de fazer, que este é um mundo no qual me sinto incluída e realizada.

Foi sem dúvida uma experiência inesquecível, com momentos fantásticos e que eu sei que ainda não acabou, e só posso sentir-me grata por isso.”¹⁴

Oficinas sobre os temas de *Aleksei ou a Fé*

Em Fevereiro de 2020 realizei 4 oficinas sobre os temas de *Aleksei ou a Fé*, com alunos do 12º ano das Escolas Secundárias de Carregal do Sal, Canas de Senhorim e Nelas, organizados pela Fundação Lapa do Lobo.

Estas oficinas inauguraram as actividades práticas no âmbito da terceira fase de criação do Projecto Karamázov. Com elas ensaiei os primeiros passos sobre a passagem dos temas contidos na obra literária à volta da figura de Aliocha, para a linguagem e a experimentação teatral. Para as realizar selecionei alguns excertos da obra como ponto de partida para o trabalho com os participantes.

¹⁴ Excerto de Portefólio de Expressão Dramática e Teatro, 1º ano de Artes da performance Cultural, 2º semestre 2018/19, leccionado por Sónia Barbosa, da aluna Carolina Silva.

Excerto 1 — Aleksei recorda a sua mãe

*“Aliocha tinha ficado sem a mãe ainda antes dos quatro anos, mas recordou-a depois durante toda a vida: o rosto dela, as carícias, “exactamente como se ela estivesse viva à minha frente”. Tais recordações podem existir (toda a gente sabe) mesmo de uma idade mais tenra, antes dos dois anos, mas apresentam-se durante toda a vida apenas como pontos de luz surgidos da escuridão, como um canto arrancado de um enorme quadro que já se apagou e desapareceu completamente, salvo esse pequeno canto. Era assim que acontecia com ele: lembrava-se de uma calma tarde de Verão, de uma janela aberta, dos raios oblíquos do Sol poente (era dos raios oblíquos que mais se lembrava), a um canto do quarto o ícone; diante deste, uma lamparina acesa, e em frente do ícone a mãe, de joelhos, a soluçar num ataque de histeria, com gemidos e gritos, agarrando-o pelos dois braços, abraçando-o com força, até doer, e a implorar por ele à Mãe de Deus, erguendo-o nos braços na direcção da imagem como que a entregá-lo à protecção da Virgem...e de repente entra uma ama e arranca-o dos braços dela, apavorada. Era essa a cena! Aliocha fixou também na memória nesse instante o rosto da mãe: dizia ele que esse rosto era frenético mas belo, a julgar por aquilo que conseguia recordar. Mas raramente gostava de confiar a alguém esta recordação”.*¹⁵

Excerto 2 — Ancião Zóssima recorda o seu irmão mais velho nos últimos dias da sua vida.

Dizia ainda muitas outras coisas, que não consigo recordar. Lembro-me de que uma vez entrei sozinho no quarto dele, quando não estava lá mais ninguém. Era ao fim da tarde, com tempo claro, e os raios oblíquos do sol poente iluminavam todo o quarto. Acenou-me quando me viu e eu aproximei-me; agarrou-me pelos ombros com as duas mãos, olhou para a minha cara com enternecimento, com amor, e durante um minuto não disse nada, apenas olhou para mim: “bem”, disse por fim, “agora vai, vai brincar, vive por mim!” Saí e fui brincar. Mais tarde, ao longo da minha vida, lembrei-me muitas vezes, com lágrimas nos olhos, de como me mandou viver por ele.

Dizia muitas outras palavras belas e surpreendentes, embora nessa altura fossem incompreensíveis para nós.

Faleceu na terceira semana depois da Páscoa, lúcido, e embora já tivesse deixado de falar, não mudou nada até à sua última hora: olhava-nos radiante, com a alegria nos olhos, procurava-nos com o olhar, sorria-nos, chamava-nos. Até na cidade se falou muito do seu falecimento.

*Na altura tudo isso me impressionou, mas não demasiado, embora tivesse chorado muito no funeral. Eu era muito novo, uma criança, mas todo esse sentimento ficou, indelével, guardado no meu coração. A seu tempo tudo havia de se erguer e dar sinal de si. E assim aconteceu.”*¹⁶

Excerto 3 — Aliocha fala sobre o poder das boas lembranças

“Amigos, vamos separar-nos em breve, eu vou deixar esta cidade, talvez por muito tempo. E assim nós vamo-nos separar. Vamos combinar aqui, junto à pedra de Iliúcha, que nunca nos esqueceremos, em primeiro lugar, dele, do Iliúcha e, em segundo lugar, uns dos outros. E aconteça o que acontecer connosco na vida, mesmo que não nos encontremos durante vinte anos, recordaremos como enterrámos o pobre rapaz a quem antes atirámos pedras, lembrem-se, ao pé da ponte?, e de quem depois acabámos por gostar tanto. Ele era um excelente rapaz, bondoso e corajoso, sentia a honra e a amarga ofensa que fizeram ao pai, pela qual se revoltou. Portanto, em primeiro lugar, recordemo-lo por toda a vida. E mesmo que estejamos ocupados com os assuntos mais importantes, que alcancemos as

15 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. p. 26.

16 Idem, *ibidem*. p. 294.

maiores honrarias ou caíamos na maior infelicidade, em todo o caso, nunca esqueçamos como em tempos nos sentimos bem aqui todos juntos, unidos por um sentimento bom, que durante esse tempo o nosso amor por este pobre rapaz nos fez talvez melhores do que somos na realidade. (...)

“Saibam que não há nada mais sublime, nem mais forte, nem mais saudável, nem mais útil para a nossa vida no futuro, do que uma boa recordação, em especial da infância, da casa paterna. Falam-vos muito da vossa educação, mas uma bela memória, uma lembrança sagrada, guardada desde a infância, é talvez a melhor educação. Se uma pessoa juntar muitas dessas recordações, estará salva para toda a vida. E mesmo que nos fique no coração apenas uma boa lembrança, até essa pode servir um dia para a nossa salvação. É possível que depois nos tornemos maus, incapazes de parar perante uma má acção; é possível que cheguemos a rir-nos das lágrimas humanas e das pessoas que dizem, como disse agora o Kólia: “Quero sofrer por todas as pessoas”, talvez façamos maldosamente troça dessas pessoas. E mesmo assim, por muito maus que sejamos, não o permita Deus, quando nos lembrarmos de como levámos Iliúcha a enterrar, de como gostávamos dele nos últimos dias e de como agora falámos juntos ao pé desta pedra, até o mais malicioso de nós, se nos tornarmos assim, não ousará rir-se interiormente de como foi bondoso neste momento! Mais do que isso, é possível que só essa recordação possa dissuadi-lo de um grande mal, e ele reconsidere e diga: “sim, nesse tempo eu era bondoso, corajoso, honesto.” Que se ria para consigo, isso não faz mal, a pessoa ri-se muitas vezes daquilo que é bom e justo; isso é apenas por leviandade; mas garanto-vos, meus amigos, que depois de rir, logo dirá no seu coração: “Não, fiz mal em rir-me, porque não se deve rir destas coisas!” (...)

Meus amigos, meus queridos amigos, não tenham medo da vida! Que bela é a vida, quando fazemos alguma coisa boa e verdadeira!”¹⁷

Escolhi, nestas oficinas, e à semelhança do que já tinha feito anteriormente, iniciar a sessão com uma experiência de qualidade teatral: os participantes, depois de uma breve introdução feita por mim com o objectivo de os preparar para o que ia acontecer, entravam no espaço de trabalho, onde a luz era muito reduzida, e onde se deitavam no chão, enquanto ouviam música¹⁸, e eu lhes lia em voz alta os excertos escolhidos. Seguidamente, sempre neste ambiente, eu sugeria-lhes que aceitassem o meu convite a viajarem pela própria memória pessoal, e que alguém, que tivesse vontade disso, se levantasse e contasse a todos uma recordação sua, preciosa e importante. Para iniciar este processo eu mesma contava uma recordação minha (sempre diferente consoante aquilo que realmente me suscitasse o momento). E assim aconteceu. Houve momentos de partilha de memórias realmente preciosas, íntimas e poderosas, como a de uma jovem que, após a morte do seu pai, tinha desenvolvido uma relação importante com o seu tio, meio-irmão do seu pai até aí desconhecido para ela, que se tinha aproximado dela para a ajudar nesse momento difícil; ou a de uma outra jovem que, quando era criança, se juntava a um grupo de rapazes que percorriam a aldeia de bicicleta e que, mesmo tendo sido proibida pela avó por achar que uma menina não devia comportar-se desse modo, continuou rebeldemente a fazer parte do “bando”. Criava-se assim um momento para os participantes viverem e sentirem na própria pele esta possibilidade de abertura, partilha e mergulho na própria afectividade, que a personagem de Aliocha nos sugere ao longo de toda a obra.

17 DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. pp. 761-763.

18 Músicas de Georges Ivanovitch Gurdjieff - Thomas De Hartmann. <https://www.youtube.com/watch?v=Rasho1zv-co>



Fotografia do primeiro momento da Oficina Aleksei ou Fé. Fevereiro 2020 na Fundação Lapa do Lobo.

Foto © Ana Lúcia Figueiredo

O segundo momento da oficina era de jogo e dinâmicas colectivas com o tema da confiança (exercícios de confiança, escuta, cumplicidade e contacto físico), continuando a desenvolver através da experiência prática teatral os mesmos temas.

No terceiro momento passávamos para a análise dos excertos lidos, através do esquema já habitual: Conteúdos, Relação com os Conteúdos e Código Teatral. Nesta fase os participantes, com a minha orientação, analisavam os temas da obra à luz daquilo que acabavam de experienciar, fazendo ligações entre o texto de Dostoiévski, as memórias que tinham sido partilhadas e os sentimentos e pensamentos que tinham surgido. Nesta análise, eu pedia aos alunos que fizessem o exercício de recordar as imagens ou ideias mais fortes que lhes tinham ficado impressas dos excertos lidos por mim. A imagem da mãe a chorar e a pedir à Nossa Senhora que protegesse o filho foi evocada mais de uma vez; a violência dos miúdos que atiravam pedras ao outro menino e que depois acabaram por ficar seus amigos, também foi mencionada; a ideia de que as lembranças nos trazem consolo ou nos despertam emoções fortes, também foi sentida como marcante.

Finalmente, imaginávamos em conjunto como, a partir da junção dessas duas experiências (a obra literária e as experiências pessoais e subjectivas vividas ali), se podia criar uma cena teatral, que era depois posta em prática.



Fotografia do segundo momento da Oficina *Aleksei ou a Fé*. Fevereiro 2020, FLL.

Foto © Ana Lúcia Figueiredo



Fotografia do terceiro momento da Oficina: realização do esquema Conteúdos/Relação com os Conteúdos/Código Teatral. Fevereiro de 2020, na Fundação Lapa do Lobo.

Foto © Ana Lúcia Figueiredo

Estas oficinas caracterizaram-se principalmente pela natureza profunda e pouco usual dos momentos de partilha que aconteceram entre os participantes. Houve situações realmente comoventes, e pessoas a partilhar, com grande generosidade, as suas memórias mais luminosas, por vezes tocadas de tristeza, mas sempre repletas de emoções sinceras. Era esse o objectivo — criar as condições para se tocar essa possibilidade de estarmos connosco próprios e com os outros numa relação de empatia e intimidade, que só uma grande confiança pode permitir.

Serão estas as últimas sessões que teremos em conta para este nosso registo dos Encontros Pedagógicos, embora provavelmente outros serão ainda realizados no âmbito das actividades do Projecto Karamázov, ainda a decorrer.

Fico feliz por poder fechar este capítulo com memórias tão delicadas e profundas, que me deixam com um sorriso no rosto e com a confiança de que o universo teatral que surgirá da personagem de Aliocha nos trará experiências inesquecíveis.

Projecto Karamázov —

CARTAS AO PROJECTO

Cartas abertas que
acompanham um percurso

Primeira carta

Paula Garcia, ex-directora Artística e de Programação do Teatro Viriato, escreve ao Projecto Karamázov.

"A área da programação artística torna-se poderosa quando se ocupa do lugar de mediação para o confronto de questões da esfera do social e do político. Gosto de pensar que o artista anda em busca do humano e que por isso insiste em planar para observar, analisar e questionar melhor.

Quando a Sónia Barbosa propôs a parceria do Teatro Viriato à sua tese de doutoramento em torno da obra Os Irmãos Karamázov, de Fiódor Dostoiévski, não foi possível hesitar pois a proposta cumpria, artisticamente e institucionalmente, objectivos de vária ordem:

1. para com o artista

- . na qualidade de Artista Associada ao Teatro Viriato, reconhecemos a oportunidade de apoiar a encenadora num projecto de longo prazo e numa relação de cumplicidade durante todo o processo;
- . assumimos o interesse e a mais valia de uma relação próxima com a Academia;
- . no cumprimento do apoio aos artistas residentes em Viseu;
- . na pertinência do acolhimento de qualidade, disponibilizando as condições técnicas e de produção em vésperas de estreia;
- . na valorização do espaço de residência artística para o período de ensaios;
- . na valorização dos processos artísticos de proximidade ao público, como foram exemplo os vários workshops com estudantes e outros adultos interessados no tema;
- . na valorização das conversas com o público no final de cada espectáculo.

2. para com os princípios da programação que norteiam o Teatro Viriato

- . na apresentação de uma obra literária universal e fundamental;
- . na valorização dos clássicos da literatura e a importância da releitura para a contemporaneidade;
- . na apresentação ao público de propostas artísticas que questionam sobre temas importantes da actualidade;
- . no posicionamento da programação como um projecto artístico de engajamento social e político;

Trabalhar uma obra que reúne uma variedade de temas tão fundamentais ao mundo revela-se de uma enorme coragem. Os Irmãos Karamázov é uma obra tão complexa como aparentemente tão crua no que toca aos lugares da "culpa", da "fé", do "dinheiro", da "justiça", da "família", da "moral", da "religião" e no centro a psicologia humana - esse tão difícil lugar de decifrar (não fora por isso que Freud a designou como "a melhor obra literária alguma vez escrita") - e é mesmo isso que a Sónia Barbosa propôs, não o exercício (difícil) de levar este texto a palco mas sim o arrojo de o dissecar a partir dos personagens filhos/irmãos.

A partir das várias conversas desenvolvidas com a encenadora, vejo esta proposta como uma vontade explícita de mergulhar no génio de Dostoiévski e por isso o esforço de investigar a construção de tão complexas e sedutoras personagens, aproximando-se das falas, das emoções, das respirações, dos medos, das vontades e dos momentos de loucura de Dmitri, Ivan e Aliocha (e deixar para trás o filho bastardo, não foi decisão fácil!).

Dimitri ou o Pecado e Ivan ou a Dúvida, são dois espectáculos da trilogia proposta (o 3º a estrear em fevereiro 2021), estreados no Teatro Viriato, respectivamente em 2017 e 2019. Em ambos, Sónia Barbosa, fiel aos princípios da tese de doutoramento, trata o perfil de cada personagem/irmão/filho,

Dmitri e Ivan: desvenda as personagens pelas questões que os atormentam - a culpa e o pecado - e toca as questões da fé, do poder, da justiça, do certo ou errado. Não descarta a importância da mulher na obra e se em Ivan ou a Dúvida ela é trazida pela voz dos personagens masculinos em palco, em "Dimitri ou o Pecado" é afirmada no corpo de duas actrizes. Os espectáculos são fiéis em termos da estética de encenação e cenografia, seguindo uma identidade que é assumida pela encenadora e pela cenógrafa (Ana Limpinho) mas cumpre-se a diferenciação das propostas artísticas e ambos os trabalhos sobrevivem na sua independência mesmo que não descurando as ligações de códigos entre eles. Uma curiosidade a reter foi o facto de Ivan ou a Dúvida convocar o público para palco, numa relação muito próxima com os intérpretes e já "Dimitri ou o Pecado" propor a plateia convencional.

Ambos os trabalhos foram apresentados com grande sucesso junto do público que aguarda para breve a última parte da trilogia. O público ou os públicos que nesta proposta da Sónia Barbosa se distribuíram pelas várias actividades: ensaios abertos, workshops em diversos locais e municípios, leituras de texto, e espectáculos; assumindo relações a várias escalas.

É ainda de assinalar a feliz possibilidade de um Teatro (estrutura de programação) ir ao encontro do artista e de este empoderar um Teatro.

O projecto Os Irmãos Karamázov, da Sónia Barbosa, é entendido como um investimento no cidadão, nos públicos, dado que trata e levanta questões essenciais à vida e de grande pertinência à sociedade actual, corroborando a importância da revisitação dos clássicos da literatura mundial."

Segunda Carta

Ana Lúcia Figueiredo, Responsável pelo Serviço Educativo — Projecto Alcateia — da Fundação Lapa do Lobo, escreve ao Projecto Karamázov.

CARTA AO PROJETO KARAMÁZOV

Saibam que não há nada mais sublime, nem mais forte, nem mais saudável, nem mais útil para a nossa vida no futuro, do que uma boa recordação, em especial da infância, da casa paterna. Falamos muito da educação, mas uma bela memória, uma lembrança sagrada, guardada desde a infância, é talvez a melhor educação. Se uma pessoa juntar muitas dessas recordações, estará salva para toda a vida.

Fiódor Dostoiévski, in Os Irmãos Karamázov

Este excerto da obra Os Irmãos Karamázov marca o primeiro contacto que tive com o Projeto Karamázov, da autoria de Sónia Barbosa, no contexto do Projeto Alcateia — Serviço Educativo da Fundação Lapa do Lobo. A ideia de recordação e de memória de experiências significativas está sempre presente na ação do Projeto Alcateia: por um lado, porque a educação e a infância são matéria, missão e ambição da intervenção cultural, artística e pedagógica deste Serviço Educativo; por outro lado, porque cada atividade ou projeto é escolhido, pensado, discutido e concebido criteriosamente, de modo a que proporcione vivências reais e transformadoras. E se, como escreve Fiódor Dostoiévski, as recordações nos salvam, tanto ou mais nos salvam a literatura e o teatro, como tradutores ou veículos de tradução da complexidade da vida e do mundo.

Neste sentido, não podia deixar de ser inspirador e inquietante participar, como programadora e mediadora cultural, num projeto de pesquisa e criação que aprofunda as relações entre teatro e literatura, palco e texto, com uma dimensão de discussão filosófica muito particular e estimulante. Foi esta dimensão, de inegável tom provocatório (quer a nível intelectual, quer a nível ético), que me fez reconhecer imediatamente o potencial deste Projeto também no trabalho criativo com públicos específicos.

Apesar de a Fundação Lapa do Lobo se ter envolvido no Projeto Karamázov através de eixos distintos — apoio financeiro através de bolsa de estudo, apresentação de espetáculos e dinamização de oficinas associadas -, foi sobre esta última vertente que o Serviço Educativo se deteve. Foi, então, a partir da riqueza temática, académica, dramatúrgica, ética e estética deste Projeto que se desenvolveram, entre 2016 e 2020, as oficinas de criação teatral “Karamázov — da Literatura para o Teatro”.

Nesta altura, a atriz e encenadora Sónia Barbosa já era uma colaboradora regular do Serviço Educativo, mas o formato destas oficinas trouxe um espaço e um tempo maiores de descoberta e experimentação artísticas, proporcionando uma participação efetiva por parte dos formandos no processo de pesquisa, criando oportunidades de debate e de expressão de pensamento livre e autónomo, estimulando competências expressivas, críticas e criativas e promovendo o cruzamento entre pensamento e ação, palavra e gesto.

A primeira oficina ou encontro pedagógico (2016) foi dirigida a adultos (maiores de 18 anos), preferencialmente com alguma experiência teatral, com uma duração de nove horas. A especificidade da abordagem artística — leitura, debate, encenação - permitiu formar um grupo tão heterogéneo quanto cúmplice e criativo. No final das nove horas de formação, todos manifestaram vontade de prolongar a experiência por mais tempo.

A segunda oficina ou encontro pedagógico (2017) foi dinamizada com três turmas do 12º ano do Ensino Secundário dos Agrupamentos de Escolas de Canas de Senhorim, Carregal do Sal e Nelas, com uma duração de três horas. Neste caso, a discussão filosófica foi precedida pela leitura de excertos da obra de Dostoiévski, em contexto de sala de aula, em articulação com os professores de português. Os participantes foram, depois, convidados a discutir questões do pensamento ‘dostoiévskiano’, à luz da contemporaneidade, a dramatizar personagens e situações, a transpor a linguagem literária para linguagem cénica e a criar breves exercícios teatrais. Esta proposta teve resultados extraordinários com todos os grupos de participantes.

A terceira oficina ou encontro pedagógico (2018) aconteceu com uma turma do 10º ano do Ensino Secundário da Escola Secundária de Canas de Senhorim, durante cinco sessões de 90 minutos. A relação de Sónia Barbosa com este grupo já existia, no contexto de outro projeto, e o interesse por este novo encontro partiu diretamente da turma e da respetiva professora, que foram trabalhando excertos de Os Irmãos Karamázov, ao longo do ano letivo. No final, resultou uma apresentação pública, no interior da escola, à qual assistiram muitos outros alunos e professores, que, de forma mais indireta, contactaram também com o Projeto.

A quarta oficina ou encontro pedagógico acontecerá em fevereiro de 2020, com quatro turmas do 12º ano do Ensino Secundário dos Agrupamentos de Escolas de Canas de Senhorim, Carregal do Sal e Nelas, com uma duração de três horas, à semelhança do que aconteceu em 2017.

Este é, sem dúvida, o Projeto mais completo e mais complexo, pela sua transversalidade académica, artística e pedagógica, no qual o Serviço Educativo participou e está ainda a participar, num período tão extenso. Essa participação permitiu identificar e, sobretudo, partilhar um amadurecimento e uma consistência de ideias e de intenções, num compromisso muito justo entre o (re)conhecimento e o respeito pelo texto, o ato e o rasgo criativos e a intervenção educativa e formativa, ao longo de um processo de grande densidade prática e teórica.

Terceira Carta

Jorge Fraga, Coordenador dos Cursos de Artes da Performance Cultural (Licenciatura) e Produção nas Artes do Espectáculo (Curso Técnico Superior Profissional) na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu e Encenador, escreve ao Projecto Karamázov e à sua criadora Sónia Barbosa.

Viseu, 8 Março 2020

Estimada Sónia

Em resposta à tua solicitação de uma escrita sobre o teu hercúleo trabalho Dostoievskiano, permite-me dizer que, antes de mais, corro o risco de reinventar, cenas, textos, momentos teatrais, pois como tu bem o sabes, a memória é prodigiosa na fabulação das intermitências do real. Assim, espero e desejo que este meu testemunho possa contribuir para uma leitura possível e fidedigna dos processos e produtos artísticos que tu nos deste a apreciar, a reflectir, a dialogar com o estado da arte actual.

Comecemos então, e por onde? Acredito que se deve começar pelo mais complexo, assim escolho a tua Pessoa. Tu própria. Sónia. Mulher, mãe, actriz, encenadora, pedagoga, ser multifacetado, inquieta, rigorosa, exigente, boa “camarada de armas” académica (sabes bem que o termo colega me provoca alguma náusea).

Ter-te na ESE/IPV, a leccionar as unidades curriculares da Área das Artes do Espectáculo, é sem sombra de dúvidas, uma mais valia pelo teu conhecimento, o teu sentido de responsabilidade e acima de tudo, o teu permanente empenho em “puxar” e “abrir a ferida” e o “cuidar” pacientemente e preservantemente, pelos nossos alunos.

Acredita que a tua chegada à ESEV me alivia, agora que me encontro na minha quase partida das lides académicas, pela certeza que os Cursos das Artes do Espectáculo, ficam bem, Muito Bem, entregues a uma Excelente profissional, que é o que tu és.

Passemos pois, ao que me leva a escrever-te: Karamázov e a criação teatral. Comecemos então pelo que considero ser uma linha, um fio condutor, um eixo do teu processo de criação. O Texto, a Dramaturgia, a Análise Reflexiva das entrelinhas do subtexto. A capacidade que tu tens, e que demonstras tão bem, na construção do texto teatral, do que nos é dado a ouvir em cena, a partir da releitura que tu fazes do universo Karamázov — Brilhante!

Outro eixo é o teu, a meu ver, fascínio pela cena, pelo que eu designo “o jogo de palco”, na relação dos actores com o espaço cénico e a acção induzida pelo texto criado.

Um terceiro eixo é a Direcção Artística e não só vista no conceito de mera Encenação mas num todo, num complexo rizoma de ideias, interferências e na sua fixação rigorosa na criação do espectáculo.

Quarto eixo, a tua originalidade, reconhece-se que “aquilo” é TEU. A apropriação de uma linguagem e de uma semiótica dramática carregada de um cunho pessoal, único, digamos, sonibarbosiano, permite-me a expressão.

Para terminar, e deixo para o final o mais simples, sabendo que na verdade, a simplicidade é sempre muito difícil de encontrar e registar mas, o que eu considero ser o teu quinto eixo, ou seja, a tua abordagem, o teu método.

Do que vi, presenciei, a tua forma de criar, baseada no processo, lento, mas construtivo e eficaz. No envolvimento dos actores e alunos, intérpretes activos e dinâmicos nesse mesmo processo. Na escolha, na selecção, na maturação das possíveis narrativas escritas e visuais, fazem que o teu trabalho final seja o resultado de uma verdade, de uma autenticidade que considero fundamental no

Teatro e diga-se, cada vez a sinto mais afastada das salas de espectáculo.

Espero Sónia que as minhas palavras sejam lidas como estímulo e provocação para poderes sempre ir mais longe na tua demanda criativa.

Bem Haja pelo prazer de fruir dos teus belíssimos irmãos Karamazovianos.

Aguardando os teus próximos “passos” subscrevo-me com as minhas mais sinceras saudações teatrais.

Viva o Teatro!

Fraga

Vista, 8 março 2020

Estimada Sônia

Em resposta à Tua solicitação de uma escrita sobre o teu precioso trabalho 'Dostojévskiano', permite-me dizer que, antes de mais, que corras o risco de reinventar, criar, recriar, momentos teatrais, pois como tu bem o sabes, a memória é prodigiosa na fabulação das intermitências do real. Assim, espero e desejo que este meu testemunho possa contribuir para uma leitura possível e fidúcia dos processos e produtos artísticos que tu nos deste a apreciar, a refletir, a dialogar com o estado da arte Teatral.

Comecemos então, e por onde? Acredito que se deve começar pelo mais complexo, assim, escolho a Tua Pessoa. Tu própria. Sônia. Mulher, mãe, atriz, encenadora, pedagoga, ser multifacetada, inquieto, rigorosa, exigente, boa "camarada de ornas" académica (sabes bem que o termo colega me provoca alguma náusea).

Ter-te na ESE/IPV, a lecionar as unidades

cumulative da Área das Artes do Espetáculo, é sempre sobre de dióides, uma mais valia pelo teu comprometimento, a teu sentido de responsabilidade e acima de tudo, o teu permanente empenho em "puxar" e "abrir a ferida" e o "cuidar" pacientemente e preservantemente, pelos nossos alunos.

Acredita que a tua chegada à ESEV me alivia, agora que me encontro na minha quase partida das lides académicas, pela certeza que os Cursos das Artes do Espetáculo, ficam bem, muito bem entregues a uma Excelente profissional, que é o que tu és.

Passemos pois, ao que me leva a escrever-te, Karamazov e a criação Teatral. Começamos então pelo que considero por uma linha, um fio condutor, um eixo do teu processo de criação. O Texto, a Dramaturgia, a Análise Reflexiva das entrelinhas do subtexto. A capacidade que tu tens, e que demonstras tão bem, na construção do texto Teatral, do que não é dada a ouvir em cena, a partir da releitura que tu fazes do universo Karamazov. Brilhante!

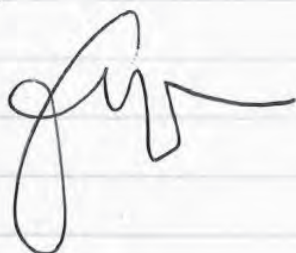
Outro eixo, é o teu, a mostrar, fascínio pela cena, pelo que eu designo "o jogo de palco", na relação dos atores com o espaço cénico e a ação

considero fundamental no Teatro e digna-se,
cada vez a pirdo mais afestada das salas de
espetáculo.

Espero Sónia que as minhas palavras
sejam lidas como estímulo e provocação
para poderes sempre ir mais longe na
tua demanda criativa.

Que haja pelo prazer de fruir dos
teus belíssimos irmãos Karamázovianos.
Aguardando, os teus próximos "passos".
Subscribo-me com as minhas mais
sinceras Saudações Teatrais

viva o Teatro!



Cartas trocadas que resultam de uma intersecção de percursos

Primeira correspondência

Entre Miguel Branco, aluno de Mestrado da Professora Anabela Mendes, no contexto da Unidade Curricular Análise de Espectáculos, e Sónia Barbosa, (via e-mail).

04/12/2019

Olá Sónia,

Chamo-me Miguel Branco e sou aluno do mestrado de Estudos de Teatro na Faculdade de Letras. Sou um dos alunos da professora Anabela, da disciplina de Análise de Espectáculo, só que fui no dia de estreia e não quando a turma foi [ver o espectáculo Ivan ou a Dúvida].

Escrevo-lhe porque acho que pode ser proveitoso ouvir opiniões sobre o espectáculo e como também sou dramaturgo, parece-me que esta troca de ideias sobre um objecto é sempre interessante.

Acho que o que mais senti durante todo o espectáculo foi o elemento de falta de condições, de dinheiro mesmo, e muita de falta de ensaios, parece-me que estavam pouco habituados ao espaço do Meridional e senti que os actores já não faziam o espectáculo há algum tempo, estavam, como dizer, enferrujados, meio presos de movimentos, meio a apalpar terreno. E talvez tenha sido isso que precipitou uma utilização do espaço cénico que não me disse muito, parece-me que o Nuno estar na bancada ao início, a cena da pianista, o João percorrer aquele andar superior em corrida que parece não seguir grande motivo, nem gerar uma suposta agitação, não me disseram muito, pelo contrário retiraram-me atenção daquilo que acho que é mais central que é precisamente a eterna dúvida de Ivan. Mesmo nos diálogos no centro de cena, nos contactos entre actores, pareceu-me que não havia grande questão para o fazer, a personagem do comentador ir tirar o terço ao Aliocha, por exemplo, fiquei-me a perguntar se era preciso.

Enfim, a maior crítica que posso fazer ao espectáculo é essa: um excesso de elementos e movimentações, que, na minha opinião, não beneficiaram o espectáculo. E ainda uma espécie de fosso entre as duas realidades do enredo — refiro-me à dimensão central do texto e à dimensão alternativa, quase sempre ancorada pelo outro João, que estava meio a operar o espectáculo. Ou seja, fiquei a pensar que talvez tivesse sido melhor apostar mais seriamente num ou noutro, até porque a dimensão alternativa parece-me muitas vezes tímida, sem grande função, essa componente por vezes pedagógica é algo que não me interessa muito e que acho que faz perder algum valor ao espectáculo: o espectáculo é o espectáculo que é, com o texto que é, cabe ao espectador fazer o seu trabalho de casa.

Ainda assim, queria congratulá-la pelo esforço de estar a fazer isto e de continuar a fazer teatro. Espero que estas palavras sirvam para alguma coisa.

Obrigado.
Beijo,
Miguel Branco

12/12/2019
Caro Miguel,

Obrigada pelo teu e-mail e por teres usado algum do teu tempo a pensar e a escrever sobre o nosso trabalho.

Sim, o confronto com as ideias e as interpretações que os outros fazem da nossa criação artística é útil - é para isso que fazemos teatro, para o partilhar com os espectadores e o propormos às suas interpretações, à sua percepção.

Por outro lado, quando a percepção do espectáculo é aquela que descreveste no teu e-mail, esse confronto deixa pouco espaço para um enriquecimento mútuo ou para uma reflexão mais aprofundada sobre as questões que idealmente o espectáculo pretendia levantar. E deixa-me na posição de justificar ou defender as ideias (escolhas, metodologias, propósitos artísticos) que, na tua visão do espectáculo, estão já definidos e arrumados. Parece-me que não gostaste do espectáculo, não te tocou, não te emocionou, não te deixou grande marca nem no sentido estético, nem emocional, nem intelectual. O que me resta fazer com as tuas palavras? Resta-me analisar as questões que levantas e perguntar-me, o mais honestamente possível, o que identifico como relevante para o futuro do espectáculo e o futuro do meu trabalho (uma vez que o espectáculo faz parte de um percurso mais abrangente). É útil também porque, embora me pareça bastante irrelevante aquilo que um artista pode dizer sobre a sua obra, quando ela própria não o consegue dizer por si mesma, eu me propus a abordar a criação desta obra num contexto de estudo e análise do processo criativo, e portanto a justificação das minhas escolhas faz parte deste processo específico.

Falas da falta de condições, dos poucos ensaios, de os actores te parecerem pouco confortáveis, enferrujados. É verdade que tivemos poucos ensaios para esta reposição e que já não fazíamos o espectáculo há mais de um ano. Naturalmente se tivesses visto uma apresentação do espectáculo em plena carreira de longa duração, muito rodado, com os actores perfeitamente confortáveis e sólidos na sua relação concreta com aquele espaço, talvez a tua percepção tivesse sido diferente. Mas há um outro ingrediente na performance dos intérpretes, que se prende com uma escolha artística consciente, e que pode ter sido interpretado por ti como esse desconforto, essa espécie de hesitação no modo de estar em cena. Esse ingrediente é a procura activa de uma abertura do jogo teatral, em que o actor se confronta em tempo real com as decisões a tomar em cena, com a relação em tempo real com os outros actores e com o espectador. O actor não se apresenta como a personagem em cena, mas antes como a pessoa que interpreta estas palavras, estes pontos de vista, numa relação concreta com a sua própria subjectividade. Não se procura definir, fechar, solidificar e portanto tornar confortável o trabalho do actor em cena. Procura-se abrir, perguntar, escolher em tempo real. Procura-se contaminar o processo criativo teatral com os mesmos princípios criativos que encontramos na obra de Dostoiévski, como a entendemos. Dostoiévski não define, não fecha, não estabelece uma visão única e acabada das questões que o movem. Pelo contrário, desloca em continuação o ponto de vista, constrói possibilidades de leitura perfeitamente justificadas, para logo a seguir as deitar por terra, e construir uma nova leitura muitas vezes em radical oposição à primeira.

Essa espécie de qualidade viva na obra de Dostoiévski, em que a obra se questiona a si mesma, se desenvolve em camadas, ou pontos de vista, se reinventa no próprio fazer-se, é algo que nos interessa trazer para o processo criativo teatral, e para o próprio objecto teatral. Há por isso uma vontade de manter a natureza do espectáculo numa zona de transformação, actualização, abertura a novas interpretações. E ainda numa relação com o espectador de grande risco, exposição, convite a uma viagem feita em tempo real.

Este mesmo pressuposto está na base das escolhas que dizem respeito ao espaço cénico e à adaptação aos espaços concretos de cada local onde apresentamos o espectáculo. A relação com o espaço do Teatro Meridional foi escolhida e pensada em função das ideias de que, primeiro, todo o espaço do teatro é passível de ser espaço cénico (porque nos interessa questionar a ideia daquilo que é e aquilo que não é espaço de representação e também a relação espacial com o espectador), e segundo, os pontos de vista que queremos veicular durante o espectáculo, podem ser propostos também através de uma diferente utilização do espaço. No Teatro Viriato, onde estreámos o espectáculo, os princípios eram os mesmos (há obviamente uma lógica dramática que se mantém apesar das diferentes adaptações), mas a utilização concreta do espaço surgiu das potencialidades específicas daquela sala.

Dizes que essas utilizações diversas enfraquecem o espectáculo porque lhe tiram o foco e a "centralidade" (digamos assim). Mas é exactamente essa descentralização, esse contínuo deslizamento do ponto de vista do espectador (e também dos intérpretes) que se pretende. Não há um centro. Há questões que se levantam, que por vezes ocupam o centro, outras vezes aproximam-se perigosamente do espectador, outras vezes afastam-se, outras vezes são inesperadamente olhadas de cima, outras vezes são levantadas pelos próprios espectadores (quando um elemento do público entra em cena para tocar uma peça no piano), outras vezes são olhadas por uma testemunha em cena que se assume como alguém que está simultaneamente dentro e fora. Dostoiévski traz essas possibilidades todas, essa amálgama de pontos de vista, de estilos, de diferentes atmosferas e densidades - é ele quem nos propõe essa abertura de leituras, de percepções, sem nunca abdicar de uma espécie de chamada ao indivíduo que olha, para que tome posições, para que se identifique, para que se confronte interiormente com as questões levantadas. Ele propõe que em cada indivíduo existem todas essas possibilidades, e que no fundo tudo depende do modo como cada um se coloca, se deixa atravessar, se identifica. Dostoiévski não simplifica, torna complexo. Não permite respostas fáceis e inequívocas. Mas toda a sua obra apela a um profundo acto de compaixão - estar com, colocar-se no lugar de. Essa compreensão profunda do outro permite-nos reconhecermo-nos a nós mesmos, admitindo sem possibilidade de fuga, que todos estes pontos de vista fazem parte de nós, e que só nós lhe podemos dar um sentido através das nossas escolhas.

É sobre isto que o espectáculo pretende falar; é por isso que se fazem estas escolhas que obrigam o espectador a uma constante reinterpretação do que está a acontecer e a uma microscópica capacidade de tomada de posição. Mas também pretende emocionar, permitir a identificação com algumas situações e a reflexão sobre as palavras. Palavras que são, como tu dizes, só por si, muito fortes. Mas o espectáculo propõe um novo mundo, tridimensional, em que outros elementos devem necessariamente entrar em jogo, e que ao fazê-lo criam uma lógica própria, que bebe continuamente do universo da obra literária, mas que se manifesta numa outra natureza.

No entanto (ou felizmente) o teatro é carne, respiração, olhar, corpos, movimentos, vozes, bocas, mãos, pés, objectos, luz, sombra, distância, proximidade, sons, roupas, projectores, tempos, ritmo, densidade, silêncio, tropeções e engasgos, e por isso todas as imaginadas possibilidades teóricas, nos podem fugir por entre os dedos em qualquer dia da semana. Mas esse momento vivido em comunhão de tempo, lugar e pessoas tem potencialidades impossíveis sequer de nomear ou descrever. É nesse limbo que o fazemos.

Obrigada, Miguel.

Um abraço

Sónia Barbosa

Segunda correspondência

Entre Marcus Mazieri, aluno de Mestrado da Professora Anabela Mendes, no contexto da Unidade Curricular Análise de Espectáculos, e Sónia Barbosa, (via e-mail).

29/12/2019

Olá Sónia Barbosa,

Sou aluno da Anabela Mendes na disciplina “Análise de Espectáculos”. Como sabe, fomos todos ver Ivan ou a Dúvida e a professora nos sugeriu escrever a você a respeito das nossas impressões e questões sobre a peça. Peço, aliás, desculpa pela demora.

Como estou mais ligado à dramaturgia, o meu olhar acaba sendo puxado para isso quando assisto a uma peça de teatro. No caso de Ivan ou a Dúvida não foi diferente. Até por isso, na breve conversa que tivemos no final, perguntei a respeito do texto, de como se deu ainda no texto a transposição do romance para a peça. Se bem me lembro, você respondeu que, na verdade, o que se vê em cena são trechos integrais do romance e que a “adaptação” (sei que não é bem uma adaptação, mas na falta de palavra melhor...) se deu de fato na encenação.

Mesmo assim, creio que eu não tenha muitas questões acerca da encenação em si, e então vou apenas comentar alguns aspectos da dramaturgia que acho pertinentes nesse contexto.

Levar um romance para o palco é mesmo uma missão difícil e arriscada. Portanto, também corajosa. A dificuldade remete as antigas definições de Aristóteles que diferenciam a epopeia da tragédia. Para além de diferenças formais, a tragédia precisaria de uma unidade de ação, o que consequentemente restringe as dimensões de tempo e espaço. Pensando “modernamente”, essa questão ainda é pertinente na relação romance e teatro. Nessa transposição é preciso um recorte. E me agradou o recorte que optou por fazer, que é especificamente o ponto de vista de Ivan e sua relação com a dúvida, assim como está escrito no site de vocês:

“Ivan Karamázov aparece-nos como uma das chaves de leitura da obra: uma perspectiva.

Naturalmente é uma perspectiva que exclui outras — uma forma de “reduzir o tema”, como ele próprio diz ao irmão Aliocha, enquanto lhe confessa a sua concepção do mundo.”

Optar por narrar a partir de Ivan conseguiu trazer uma certa “unidade” na abordagem de uma obra tão grande (em todos os sentidos) como é os Os Irmãos Karamazov. Mas essa “unidade” me remete a uma outra oposição clássica da história do teatro: o dramático e o épico. Se Aristóteles dizia aquilo sobre a tragédia, é porque para ele o teatro era essencialmente dramático, ou seja, focado na ação de personagens no momento presente da ficção. Pra mim, é só um ponto de vista sobre o teatro, mais que exerceu tanta influência que foi preciso surgir um Brecht para cerrar os punhos e dizer: o teatro não precisa ser dramático, ele pode ser épico!

Parece que essa era mesmo uma obsessão do Brecht, tanto que ele constrói toda a sua teoria teatral no sentido de “rivalizar” com o teatro dramático, o que gerou a famosa tabela que sintetiza as diferenças entre épico e dramático. Vou colar aqui em baixo a que achei mais facilmente no wikipédia (indicada como uma tradução de Gerd Bornheim).

FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO	FORMA ÉPICA DE TEATRO
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposta a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos - Natura non facit saltus	Natureza dá saltos - Facit saltus
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

Tá, e daí? O que isso tem a ver com Ivan ou a Dúvida e, mais especificamente, com a minha percepção acerca de Ivan ou a Dúvida? É por que ao ver a peça e pensar sobre ela depois, penso justamente nessa relação entre dramático e épico na transposição do romance para a cena. Penso, sobretudo, quais as vantagens e desvantagens dessa transposição seguir por um caminho mais "dramático" ou por um caminho mais "épico". A princípio, é claro, penso que um romance em cena sempre terá um caráter mais épico. Por outro lado, o que vi em Ivan ou a Dúvida foram longas e intensas cenas dramáticas, que focavam na construção da personagem, no diálogo e no reforço de um ambiente ficcional "ilusório". Obviamente, há também momento épicos, como o narrador no início, os atores usando seus próprios nomes para se comunicarem em alguns momentos, um ator fazer mais de um personagem em uma mesma peça, etc.

Enfim, o que acho interessante é justamente pensar nesse sutil equilíbrio entre dramático e épico, e ver a tabela do Brecht com esse intuito pode ser um exercício interessante e divertido. Dentro disso, penso também em como certas coisas estão na escolha da encenação, mas acabam por ser inevitavelmente escolhas dramatúrgicas. Quer dizer, de qualquer forma, mesmo que o texto que vá para cena seja idêntico ao que escreveu Dostoiévski, a escolha de qual trecho e em qual sequência encaixa-lo é claramente a dramaturgia da peça, portanto, o seu texto (e não mais o de Dostoiévski).

Pra finalizar, gostaria só de destacar a cena em que o ator que interpreta o Ivan faz um tipo de monólogo se equilibrando por cima de livros empilhados. É a cena que eu mais gostei! Mas para além do meu gosto subjetivo, há nessa cena um interessante jogo entre momento presente (o esforço de se equilibrar do ator e a personagem em uma situação dramática) e momento ficcional (a

história contada pela ator/personagem), entre ação performativa e história narrada, que eu considero ser uma chave para entender todo o resto. No fundo, essa cena sintetiza toda a questão entre romance e teatro, entre dramático e épico: como contar uma história ao mesmo tempo em que se age no presente? Acho que esse é e sempre foi o desafio de todo o teatro através da história.

Obrigado pela peça e pela troca.

Abraços

Marcus Mazieri

08/01/2020

Caro Marcus,

Muito obrigada pelo teu email, pelo tempo e atenção que dedicaste ao nosso trabalho - que foi bastante!

Gostei muito de ler o teu texto: penso que tocas em questões realmente fulcrais para o desenvolvimento do trabalho que tenho feito no Projecto Karamázov.

Vou responder-te usando dois binómios que tu próprio individuaste: teatro dramático/ teatro épico e dramaturgia/encenação.

Em relação ao primeiro, que tem sido fonte de reflexão muito presente e muito consciente no meu trabalho, confesso que embora ache a oposição pensada por Brecht interessante, prefiro actualizá-la para os conceitos de dramático e pós-dramático usados por Hans-Thies Lehmann. E ainda assim com muitas reticências... Continuo a pensar que a criação de fronteiras entre essas duas formas de pensar o teatro é muito mais teórica do que prática, e também redutora (a título de exemplo, envio o ensaio de Didier Plassard "O pós-dramático, ou seja, a abstracção", in Sinais de Cena 18 - 2012¹, onde ele rebate algumas das ideias de Hans-Thies Lehmann, como a ideia de "progresso vectorial" no entendimento da arte teatral, segundo a qual o pós-dramático seria um "progresso" em relação ao dramático, e qualquer regresso à utilização do "dramático" em cena, um "retrocesso"; ele recorda as várias direcções, ligações, possibilidades de leitura e releitura, que se operam continuamente, independentemente de uma visão cronológica da evolução do teatro, comparando por exemplo artistas do movimento moderno do início do séc. XX com práticas exploradas no período analisado por Lehmann e mesmo posterior; outra ideia rebatida por Plassard é a tomada de Lehmann de uma parte do teatro pelo todo, não tendo em conta uma grossa fatia do dito teatro "tradicional" como ele lhe chama, apenas porque não se enquadra nos conceitos por ele elaborados, mas que não deixa de fazer parte da história e evolução da prática teatral...).

Voltando a Brecht e Lehmann...

A diferença que me parece mais importante entre Brecht e Lehmann é que o primeiro, como criador, tem o seu enfoque na defesa de uma estética e de uma ética (as suas) que, não só têm um cariz profundamente político, ligado às circunstâncias próprias da sua vida, como também têm a qualidade da ruptura drástica, primeira, polémica com um modo de pensar profundamente enraizado; já Lehmann, enquanto teórico e estudioso, observa e analisa (naturalmente também enquadrando as suas escolhas no seu próprio frame ético e estético, indissociável das suas circunstâncias concretas) um conjunto de acções, obras, práticas no campo teatral, o que me permite (que é o que mais me interessa enquanto criadora e não estudiosa) relacionar-me com essas práticas, identificando temas, preocupações, visões e metodologias comuns ou distantes das minhas, e portanto situar-me num contexto mais vasto e vivo.

¹ "O pós-dramático, ou seja, a abstracção", de Didier Plassard. Dossiê temático. Sinais de cena 18. 2012.

Reconheço diversas ideias propostas por Lehmann como constituintes do conceito pós-dramático, no meu próprio trabalho, como a auto-reflexão, o desfazer do pacto ficcional com o espectador, a ambivalência da relação entre actor e personagem, a utilização da própria natureza concreta do acto teatral enquanto tema, a fragmentação, o repensar das premissas sobre “espaço cénico”. Mas não posso definir a minha prática teatral como “pós-dramática”, uma vez que, como bem notaste, há muitos elementos no espectáculo considerados “da esfera” do dramático (como a identificação profunda entre actor e personagem, em vários momentos do espectáculo, ou o jogo dramático da situação que apela a um envolvimento emocional - também ele de identificação, da parte do público, ou a própria ideia de narratividade - embora haja uma fragmentação assumida na construção cénica, não deixa de haver uma linha narrativa que se quer contar ao público).

A outra dicotomia que propões dramaturgia/encenação, também me dá que pensar.

Onde acaba uma e começa a outra? E para mim também nesse campo as fronteiras se esbatem, uma vez que o meu processo de trabalho faz coincidir (ou sobrepôr-se, ou intercalar-se, ou cruzar-se) o trabalho de criação cénico propriamente dito (trabalho com os intérpretes e os restantes criativos, em contexto de criação e ensaio) com o trabalho de escrita (definição, adaptação, experimentação de texto) do texto cénico - chamo-lhe texto cénico, no sentido em que ele não pode ser separado do próprio espectáculo teatral porque surge como consequência desse trabalho. Portanto quando a dramaturgia se define (e fica ainda a possibilidade real que esta pode ir-se transformando à medida que o espectáculo vai sendo apresentado, ou reposto por exemplo em novos contextos, como foi o caso do Teatro Meridional) ela é inseparável da encenação, daquilo que é o espectáculo ao vivo (na sua complexidade de planos, linguagens, camadas, etc.).

Para concluir, aquilo que me importa mais ao fazer um espectáculo é (sem preocupações de categoria, ou estilo) encontrar a forma melhor para comunicar a perspectiva teatral sobre o material em causa. Sublinho a palavra comunicar - porque esta ideia de comunicação com o espectador nunca está fora do meu horizonte de trabalho. E sublinho a ideia de perspectiva porque ela inclui uma apropriação dos materiais abordados por parte dos criadores (eu, os actores e os outros criativos do espectáculo); dentro desta apropriação encontrar-se-ão essas diversas formas de propôr o objecto teatral (dramáticas, pós-dramáticas, fragmentadas, abstratas, concretas, sugestivas, reflexivas, etc.). E o que queremos, como tu dizes no final do teu texto, é agir no presente, recordando-nos que é essa a grande força do acto teatral - a sua possibilidade de fazer algo acontecer no momento presente entre as pessoas que partilham esse momento (intérpretes, criadores, encenador, etc., e espectadores) e por isso, como diz Brecht, transformar o mundo.

Um abraço

Sónia Barbosa

Terceira Correspondência

Entre Raquel, aluna de Mestrado da Professora Anabela Mendes, no contexto da Unidade Curricular Análise de Espectáculos, e Sónia Barbosa, (via e-mail).

07/01/2020

Cara Sónia,

Sou aluna de mestrado da Professora Anabela Mendes e fui ver o vosso espectáculo no contexto da disciplina leccionada por ela, *Análise de Espectáculos*. Cruzamo-nos na pequena conversa depois do espectáculo e apesar de não ter falado na altura, este email serve para redimir-me disso, deixando algumas impressões sobre o espectáculo, a pedido da Prof. Anabela.

Gostava de justificar não ter falado na altura porque acho que a coisa mais interessante que se pode perguntar naquele contexto tem a ver com o método de trabalho da equipa e os objectivos, etc. e os meus colegas trataram disso. Depois, tudo o que tenha mais a ver com intenções dos encenadores interessa-me pouco, principalmente quando acabei de sair do espectáculo e ainda não o digeri totalmente. Acho que depois o meu raciocínio procura adaptar-se ao que o encenador diz ser a sua intenção com isto e ou com aquilo. Prefiro que o movimento seja inverso.

Isto não quer dizer que ache que a minha experiência enquanto espectadora deva manter-se num género de estado cristalino, em que não seja possível haver um diálogo aberto entre criadores e espectadores. Só que para eu estar pronta para esse diálogo preciso de algum tempo. Esse tempo é, como já se apercebeu, agora.

Não conhecia o trabalho da vossa companhia nem o seu trabalho enquanto encenadora. Isso fez com que não fosse com grandes expectativas nem referências. Ia, no entanto, com um receio, que é o do costume quando se vão ver adaptações de textos de grandes autores: pode sempre ser do mais terrível. Muitos encenadores optam por uma espécie de adaptação aos tempos contemporâneos de forma a, parece-me, permitir uma identificação maior por parte do espectador. Eu acho que há textos universais, desde as tragédias áticas a p.e Dostoiévski (tenho sempre medo de escrever mal o nome dele, principalmente porque é traduzido de várias maneiras). Esses textos não precisam de actualização. O espectador contemporâneo é capaz de compreender todas as dúvidas de Ivan exactamente porque representam muitas das dúvidas que se têm hoje. Agradeço-lhe muito ter confiado no público em vez de ter apostado numa lenga-lenga explicativa e um pouco condescendente (ainda que sem intenção) que tenho encontrado nalguns espectáculos.

Imagino que haja uma dificuldade acrescida quando se adapta um texto em prosa para o palco. Também imagino que seja difícil partir de um texto russo (não sei que tradução usou, se recorreu nalgum momento a uma edição na língua original). Uma coisa que me preocupa é a responsabilidade de partir um texto como *Os Irmãos Karamazov* (único livro que li de Dostoiévski), porque é uma obra tão una, em que tudo é necessário para a sua compreensão total. Acho, aliás, que isso pode ter sido um dos problemas do espectáculo. Ele é claramente apresentado de forma episódica, mas a cena inicial, que esclarece o espectador sobre quem são aquelas personagens, e a relação entre os quadros parece querer estabelecer uma continuidade entre as cenas. Acho que isto faz com que haja num género de conflito, porque por um lado há uma aproximação a uma unidade de acção mas por outro há claramente uma ruptura com essa unidade, porque o texto é apresentado de forma fragmentária. Acho que teria gostado mais se houvesse mais unidade ao nível da história, mesmo havendo grandes rupturas, como os actores a falarem entre si, dizendo os seus nomes, etc.

Fiquei a pensar que se não tivesse lido o texto teria tido dificuldades em acompanhar o espectáculo. Conhecendo minimamente o texto é difícil não fazer ligações a outras partes do texto que são omitidos. Os cortes da história do Ivan (e das outras personagens) são evidentes porque são muito grandes, muito maiores do que os que são habitualmente feitos em peças.

Recordo-me de um espectáculo do Tiago Rodrigues, que partia de Anna Karénina, em que ele usou excertos do texto de Tolstói e acrescentou algum texto original, de modo a permitir cortes e ainda assim conferir unidade ao texto. Claro que não acredito que a sua intenção tenha sido essa. Se percebi bem, todo o texto é de Dostoiévski tirando, obviamente, o da primeira cena. Houve uma certa indignação da minha parte por querer ver tudo em cena, ou sentir que estava a ver tudo

o que me recordo do texto e sentir que, só por ter lido é que estou a perceber verdadeiramente o espectáculo. Isto, claro, é presunçoso. Não deixa, no entanto, de ser curioso eu sentir que se não conhecesse o texto não perceberia o espectáculo. O problema é meu, que assumo que o espectáculo me tem de dar o mesmo que o texto e vice-versa. Posso dizer-lhe que acho isto muito interessante. Este seu Ivan (e assumo que os outros espectáculos também) devem resultar de maneira muito diferente se o público tiver lido ou não tiver lido o texto original. O seu espectáculo apresenta não só uma leitura do texto mas um novo texto e diz, tanto aos que leram como aos que não leram: se querem unidade vão ler o livro, isto é outra coisa.

Acho que a cena inicial resulta muito bem e a figura do Diabo/Deus, que vejo como uma extensão do papel da encenadora, é muito importante. Esta foi a única figura que senti que fazia sentido dirigir-se ao público. Tanto como em personagem-personagem, como em personagem-actor. Ele sabe mais do que as outras personagens/actores, altera a cena, guia o espectador e é várias personagens em diferentes momentos. Essa figura é muito intrigante e ainda hoje estou a pensar nela sem conseguir avançar muito. Hei-de chegar lá.

O facto de o espectáculo estar inserido num conjunto que inclui + outros dois contribui para a minha curiosidade. Por um lado, confirma um género de fragmentação latente no seu trabalho, o que me deixa intrigada (principalmente, porque, como já disse, nunca tinha visto nada encenado pela Sónia). Por outro lado, gostava de, no futuro, ver de que maneira resolveu os problemas associados com a encenação do texto, se da mesma forma ou não. Fiquei também a pensar porque excluiu o irmão bastardo Smerdyakov. Ele sempre me pareceu um excelente vilão. Como só li o livro uma vez, a minha atenção dada a esse personagem, por ignorância, só aconteceu quando me comecei a aperceber que podia ter sido ele a matar o pai. Isto não tem nada a ver com o espectáculo, mas aproveito para lhe perguntar se há algum motivo para ele também ser seu "bastardo", ao ser excluído da trilogia dos irmãos.

Espero que esteja tudo bem consigo e com a sua equipa de actores (o Nuno Nunes foi, como nota de rodapé, irrepreensível).

Desculpe a confusão do texto e a demora neste email. É apenas uma ou duas ideias pobremente avançadas por falta de tempo. Nada que se desculpe, mas espero que perceba que não é por falta de interesse. Gostei do espectáculo e vou acompanhar o trabalho da Ritual de Domingo a partir de agora.

Desejo de bom ano e essas coisas.

Raquel

16/01/2020

Cara Raquel,

Muito obrigada pelo teu email e pelo tempo que dedicaste a reflectir sobre o nosso trabalho. Obrigada também pela franqueza e sinceridade das tuas palavras que muito apreciei.

Antes de mais, quero dizer-te que partilho da tua ideia de que muitas vezes as "conversas a quente" logo a seguir a um espectáculo não me agradam muito enquanto espectadora, por razões semelhantes às que apresentas: aquilo que o encenador ou os criadores podem dizer sobre as suas intenções vai misturar-se com aquilo que a experiência viva e concreta do espectáculo me proporcionou, e isso por vezes deturpa essa mesma experiência, principalmente quando o espectáculo me pede, enquanto espectadora, ainda algum tempo de assimilação. Eu, quando um espectáculo me provoca um efeito importante, não tenho vontade nenhuma de me pôr logo a seguir a falar sobre ele (com os criadores ou com os outros espectadores, etc.). Prefiro deixar a

experiência “sink in”, como dizem os ingleses. Naturalmente para vocês, que foram naquela ocasião espectadores em condição particular - alunos numa espécie de “trabalho de campo” proposto pela Professora Anabela - surgem outras exigências em relação a essa experiência que pedem mais racionalização, reflexão e verbalização de pensamentos e sensações. (Às vezes a percepção de um espectáculo pode ficar-se por um conjunto de sensações ou emoções ou imagens que não chegam a concretizar-se num discurso lógico e fundamentado, e esse tipo de experiência, na minha opinião, não deve ser de modo nenhum desvalorizado e pode até tornar-se numa espécie de memória preciosa que permanece connosco, que continua a viver na zona da sensação e da emoção, pré-racionalizante, ou pré-desconstrutiva, que este tipo de análise exige).

Voltando às tuas impressões...

Pões em foco a comparação da experiência da leitura de Dostoiévski e a experiência de assistir a um espectáculo a partir da obra de Dostoiévski.

E, como dizes, seguramente alguém que leu *Os Irmãos Karamázov* terá uma experiência do espectáculo muito diferente de alguém que não leu.

Para começar, posso dizer-te que nunca me interessou fazer uma adaptação, no sentido clássico do termo, da obra. Nunca foi minha intenção contar a história dos “Irmãos Karamázov”. Isto por vários motivos. Primeiro porque aquilo que me interessa no teatro está muito mais ligado à ideia de acção em tempo presente, exploração da potencialidade de momento criativo em tempo real, e não tanto à ideia de potencial narrativo ou da possibilidade de contar uma história - interessa-me muito mais o como contar do que o que contar. Obviamente que uma boa história é a história que se conta bem, ou, por outras palavras, quase todas as histórias são potencialmente boas, quando bem contadas. Nisto, Dostoiévski é mestre: não só “arranja” boas histórias, como as conta muito bem contadas (o exemplo que dás da personagem de Smerdiakov, o filho bastardo, que no início quase nos passa despercebida mas, aos poucos e poucos, nos vai inquietando e deixando uma sensação de arrepio que depois volta toda em peso quando finalmente o twist se revela, é um ótimo exemplo disso). Para além de contar bem boas histórias, Dostoiévski faz algo mais na sua obra literária: acrescenta uma camada de investigação sobre a interioridade do ser humano que permanece viva, presente e ocupa uma parte importante da obra. Essa camada (presente e transversal em toda a obra de Dostoiévski) tem a ver com o seu propósito, desde cedo individuado e assumido, de descobrir o que é isso de ser um homem (“O homem é um enigma”, diz Dostoiévski numa carta escrita ao seu irmão Mikhail pouco depois da morte do pai de ambos, “Esse enigma precisa de ser resolvido, e se você passar toda a sua vida nisso, não diga que desperdiçou o seu tempo; eu ocupo-me com este enigma porque desejo ser um homem.” in “Dostoiévski - um escritor no seu tempo”, de Joseph Frank). Esse interesse por conhecer, experimentar, dar vida e voz aos lados mais obscuros, mais opostos, mais extremos da mente, espírito ou alma das pessoas, marca toda a sua estética. Este aspecto da sua obra é o que mais me fascina.

Portanto, se juntarmos estes dois elementos que refiro sobre a minha abordagem ao teatro e à obra de Dostoiévski, pode compreender-se a minha escolha de não-narratividade, ou de fragmentação, como tu definiste. Ao intitular os espectáculos desta trilogia Ivan ou a Dúvida, Dmitri ou o Pecado e Aleksei ou a Fé, denuncia-se essa intenção de abordar a obra e pô-la em cena deste ponto de vista existencialista - Ivan como personificação da Dúvida; essa personificação e essa amplificação do tema possibilitam ao espectador a experiência de poder ele mesmo investigar o que é a Dúvida para si próprio. Aí está criado o ponto comum com o nosso momento presente, sem nenhuma necessidade de actualizar ou modernizar conceitos. A viagem que o espectáculo propõe, apesar de também respeitar minimamente a cronologia dos eventos na narrativa literária, é através da Dúvida enquanto tema maior, que aglutina não só os acontecimentos protagonizados pela personagem Ivan Karamázov, mas também as ilações filosóficas e existenciais que daí advêm e as soluções teatrais que essas ilações provocam.

O que me leva de novo ao teu tema da diferença entre a experiência da literatura e da obra teatral a partir dela. Interessa-nos perceber através dos mecanismos e códigos teatrais o que esses temas podem originar. Os mecanismos e códigos teatrais que privilegiamos são: o jogo teatral dos actores (consigo próprios, com os outros actores e com os espectadores); a procura de situações

dramáticas que possam apresentar (em acção e não em ilustração) os temas, conflitos e ideias escolhidos; o repensar todo o dispositivo teatral de modo a explorar o potencial de comunicação com o espectador; e ainda a ideia de uma concepção por um lado metafórica (a situação tratada não se refere apenas a uma coisa mas a muitas outras que lhe estão inerentes), mas também muito concreta na relação com o acontecimento teatral. Aquilo que viste em cena não é uma tentativa de contar o romance de Dostoiévski, mas antes aquilo que o romance provoca em nós, criadores, e aquilo que nós, com o romance teatral, provocamos em cena - temos aqui pelo menos duas passagens importantes.

Volto agora à tua curiosidade sobre o porquê do desaparecimento do bastardo Smerdiakov. Primeiro: ele não desapareceu. Em Ivan ou a Dúvida, ele é representado como uma espécie de alter-ego de Ivan. O actor João Jacinto interpreta Aliocha e Smerdiakov. Na nossa leitura, em que tudo se passa de algum modo na consciência de Ivan, estas duas personagens representam os polos opostos da ideologia de Ivan: Aliocha consegue ver e de algum modo tenta fazer emergir a necessidade da fé (acreditar que tudo isto faz sentido) em Ivan; Smerdiakov representa o lado mais mesquinho, baixo e egoísta da ideia "Se Deus não existe, tudo é permitido ao homem", defendida por Ivan. É o confronto com Smerdiakov que faz com que Ivan compreenda concretamente os limites humanos dessa ideologia utópica. É por isso que a morte do Pai neste espectáculo é representada como um momento de cumplicidade entre Smerdiakov e Ivan (a cena em que Ivan toca violentamente no piano enquanto Smerdiakov percorre a varanda do Teatro Meridional, numa espécie de "dueto grotesco e descontrolado"). Smerdiakov tem de facto um papel fundamental nesta perspectiva de Ivan.

Segundo: acredita que já me passou pela cabeça (e continuo a pensar nisso) fazer um quarto espectáculo que se centraria na figura de Smerdiakov - o bastardo, exactamente por achar, como tu, que esta personagem é extremamente rica e interessante e traz uma perspectiva muito pertinente sobre tema do Parricídio e sobre o posicionamento do indivíduo face à sociedade (e no caso, face às injustiças sociais).

Apenas mais um ponto para terminar esta carta que já vai longa: a presença dessa personagem que explica aos espectadores inicialmente o contexto da obra e vai jogando num plano entre a ficção e a realidade, entre o teatral e o parateatral, entre a personagem e o actor, é, como tu sentiste, um elemento-chave para entender a proposta cénica que fazemos: ele representa exactamente essa ponte entre a obra literária e o palco, entre o período de Dostoiévski e o nosso tempo actual, entre o que Dostoiévski nos quis dizer e o que nós entendemos dessa leitura. É sobre essa ideia de perspectiva subjectiva que todo o conceito do espectáculo se constrói. Aceitando a obra teatral como algo com características completamente diferentes da obra literária e assumindo que, partindo daquela obra, aquilo que nós temos a dizer é algo de profundamente subjectivo e até pessoal, que está directamente ligado àquilo que somos e àquilo que aconteceu (que vivemos, sentimos, experimentámos, pensámos, etc.) fruto do nosso contacto com esta obra.

Obrigada também pelo teu interesse pelo nosso trabalho. Espero cruzar-me contigo em futuras apresentações do Projecto Karamázov.

um abraço

Sónia Barbosa

Projecto Karamázov —

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Projecto Karamázov envolveu, até ao momento, onze intérpretes, seis artistas nas diversas áreas criativas (cenografia, luz, música, dramaturgia, design, fotografia e vídeo), num total de dezassete pessoas, que comigo fazem dezoito. Dezoito pessoas que ao longo dos últimos quase cinco anos contribuíram com o seu pensamento, criação, acção para tudo aquilo que aconteceu no contexto deste projecto. Ainda se juntarão mais dois intérpretes ao grupo para a criação de *Aleksei ou a Fé*, a decorrer no próximo ano. São muitas pessoas, e são todas elas indivíduos cujos contributos pessoais e subjectivos constroem o nosso “edifício teatral karamazoviano”. Na folha de sala do espectáculo *Ivan ou a Dúvida*¹ (escrita em Fevereiro de 2017) é usada esta comparação arquitectónica e a expressão *edifício teatral karamazoviano*, já com a clara noção de que o que tínhamos pela frente, não poderia ser definido sem usar de alguma envergadura. Essa envergadura que esta reflexão em números também pretende evidenciar, não pode (nem quer) descurar a envergadura humana: estas vinte pessoas a que nos referimos neste parágrafo inicial são vinte pessoas vivas, cujas vidas, pensamentos, emoções, descobertas, actos criativos continuam a ecoar neste longo processo. Já falei sobre todas elas durante este texto, em particular, no Elogio dos Actores², no Capítulo 3, e durante as análises feitas a cada um dos espectáculos nos contextos de cenografia, figurinos, luz e música. Aquilo que já era uma convicção minha antes da escrita deste texto sai agora reforçado e acrescido do valor do reconhecimento e da gratidão, frutos da observação atenta que dediquei aos acontecimentos deste Projecto. São as pessoas o mais importante.

Mas há outros números que podemos alinhar neste momento de síntese: dezasseis apresentações públicas nas várias fases de criação artística³; dezassete entidades envolvidas com parcerias, acolhimentos e apoios⁴; dezasseis encontros pedagógicos realizados⁵; seis candidaturas para apoio/financiamento (duas para apoios municipais, uma para DGartes, duas para Fundação GDA, uma para Fundação Calouste Gulbenkian), duas não apoiadas, três apoiadas e uma à espera de resultado; e ainda os incontáveis emails, telefonemas e reuniões feitos para apresentação e proposta de compra e acolhimento dos espectáculos produzidos (destes destacamos os contactos mais aprofundados e que ainda se mantêm com negociações abertas para futuras apresentações: com o Teatro Nacional Dona Maria II, com o Teatro Nacional São João, com o Teatro Municipal da Guarda e com o FITEI). Também atrás destes números estão pessoas: pessoas que assistiram às nossas criações, que participaram nas nossas oficinas pedagógicas, que leram dossiês de apresentação do projecto, que decidiram apoiar o projecto, que conversaram comigo (connosco) sobre ele. É esse fluxo, essa rede de acontecimentos e relações que eu vejo (imagino, recordo) enquanto faço este balanço. Lembro-me por exemplo da conversa com os espectadores depois da Apresentação Pública da Residência Dmitri (Setembro 2018), em que uma espectadora evocou uma viagem recente que tinha feito à Rússia e reconheceu que o nosso espectáculo tinha criado ligações com essas memórias dela; lembro-me de no final da estreia de *Ivan ou a Dúvida* no Teatro Viriato (Fevereiro 2017) um homem acompanhado pela sua filha adolescente de dezasseis ou dezassete anos me terem abordado para me darem os parabéns, e a filha ter dito que não conseguia dizer grande coisa mas que aquilo tinha mexido muito com ela; lembro-me das conversas tidas durante as oficinas sobre as temáticas de *Ivan ou a Dúvida* na Fundação Lapa do Lobo (Novembro 2016) e de um dos participantes dizer que era mesmo bom poder conversar assim com um grupo de pessoas sobre estes temas, porque raramente encontrava

1 Neste texto, Capítulo 2, *Sobre Ivan ou a Dúvida*, p. 226.

2 Idem, ibidem, Capítulo 3, *Elogio dos Actores*, pp. 346-348.

3 Podem ser consultadas de modo esquemático em *Projecto Karamázov - representações gráficas*, neste texto, p. 24.

4 Ritual de Domingo — Associação Artística, Teatro Viriato, Município de Viseu, Fundação GDA, Fundação Lapa do Lobo, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Teatro Meridional, Centro Cultural de Tábua, Escola Superior Educação Viseu, Colectivo CAVA, Associação Naco, Acert, Contraponto, Lugar Presente, Companhia Paulo Ribeiro, Freguesia de Viseu, Associação de Fomento do Teatro Amador.

5 Ver *Projecto Karamázov - Representações gráficas*, neste texto, p. 24.

oportunidades destas; lembro-me da reunião que tive com Tiago Rodrigues, o director do TNDMII (Março de 2017) no café/restaurante do TNDMII, durante a qual comi uma pasta e ele me escutou com interesse, curiosidade e muito respeito pelo meu trabalho (o que me surpreendeu um pouco, pela positiva, confesso); lembro-me dum telefonema que fiz à Paula Garcia nos últimos dias de 2016, eu a caminhar nervosamente pelo Parque Aquilino Ribeiro em Viseu, bastante desesperada porque a candidatura que tinha feito para a criação de *Ivan ou a Dúvida* não tinha sido apoiada e estava em eminência de cancelar tudo, e de ela me ter dito “eu não vou deixar cair o projecto, eu assumo os mínimos financeiros para garantir que isto se faz”; lembro-me da reacção do colectivo de artistas que estava a trabalhar comigo na criação de *Dmitri ou o Pecado* (Maio/Junho 2019) quando aconteceu a crise com uma das actrizes, que foi de grande apoio, sustentação, confiança, fé no trabalho e fez com que conseguíssemos chegar a bom-porto; lembro-me de nas últimas oficinas que fiz na Fundação Lapa do Lobo para alunos do 12º ano (Fevereiro 2020) uma das participantes ter partilhado connosco, em lágrimas, uma memória sobre quando subia as escadas da casa da sua avó e sentia o cheiro dos seus cozinhados... e tantas outras que poderia evocar.

O número total de espectadores que assistiram às dezasseis apresentações públicas no âmbito do Projecto Karamázov ronda os 1.200; o número total de participantes nos encontros pedagógicos é exactamente 240. São números “respeitáveis” pelo seu valor absoluto mas esta é apenas uma das formas de contar esta história.

As outras formas de contar esta história são para mim bem mais interessantes, elas têm a ver com as memórias que acima evoquei: o que este processo tem provocado no interior das pessoas que o atravessam. É impossível aferir estes resultados de modo absoluto, mas eles são bem palpáveis e reais.

Para os participantes dos encontros pedagógicos a descoberta de que o teatro pode ser feito de um modo novo e desconhecido até então para eles; a descoberta da literatura de Dostoiévski e potencial interesse por ela; a tomada de consciência da relação que pode existir (e existe de facto) entre a literatura de Dostoiévski, o teatro e os questionamentos mais pessoais e profundos sobre nós mesmos e o mundo que nos rodeia.

Em relação aos espectadores é mais complicado ter noção destes efeitos na sua profundidade e diversidade. As reacções têm sido variadas, diversificadas; muita gente tem ficado tocada pelos espectáculos, em geral eles não deixam o público indiferente; e há um reconhecimento generalizado pela seriedade e profundidade do trabalho, o que me deixa bastante feliz, por ser verdade. Sinto na recepção das minhas propostas por parte de agentes culturais e de programação que há respeito e reconhecimento por esse trabalho; sinto na recepção das propostas de trabalho que faço a intérpretes esse mesmo reconhecimento de um trabalho sério, arriscado e experimental. E ainda que estética ou tematicamente as pessoas possam não identificar-se, há esse reconhecimento de que este trabalho faz sentido, faz falta, deve ser feito. E é isso o que me move: uma necessidade e um sentido intrínsecos para aquilo que faço.

Mas nem todas as recepções aos nossos espectáculos foram positivas. Houve quem acusasse a demasiada fragmentação como uma fragilidade; houve quem visse na nossa proposta de exposição, risco e não fixação no trabalho dos actores impreparação; houve quem não conseguisse acompanhar os muitos planos e camadas propostos (principalmente em *Dmitri ou o Pecado*) e se sentisse excluído do espectáculo. E seguramente houve muitas outras críticas que não me chegaram aos ouvidos. Não excluo estas reacções — acolho-as e reflecto sobre elas. E muitas vezes elas produzem alterações, novas posturas ou, pelo menos, atenção a certos detalhes. E se persisto na mesma direcção, não é por ingenuidade, vaidosa teimosia ou optimismo cego e desligado da realidade, mas apenas porque esta é a *minha direcção*.

E como disse Peter Brook⁶, cada um deverá traçar a sua própria estrada, não há outra possibilidade. Sei que ao propor um trabalho que se move numa zona de risco e experimentação posso fazer escolhas menos acertadas, exactamente por estar em águas mais profundas e não haver ainda mapas suficientemente detalhados para precaver os perigos possíveis. E mesmo que essas escolhas se confirmem, através da experiência, como acertadas e justas, corro igualmente o risco de não agradar àqueles que receiam o desconhecido (ou simplesmente têm tendência para o refutar). Tenho consciência disso e não me furto a esses pontos de vista. Mesmo no que diz respeito à escrita deste texto/tese, sei que me afasto dos cânones, e mais uma vez posso ser mal entendida. Mas volto a dizer que não o faço por rebeldia gratuita ou ingenuidade, mas por uma tomada de consciência, cada vez mais profunda e mobilizadora, de que devo ser honesta comigo mesma e procurar de facto comunicar aquilo que é o fruto da minha experiência e do meu conhecimento do mundo.

Na segunda vertente deste projecto — a escrita deste texto/tese — é feita uma ulterior passagem entre a prática artística e o modo de a comunicar e principalmente de a questionar. Foi esse sem dúvida o grande desafio desta tese: como comunicar a criação artística nas suas infinitas camadas e intersecções; e que instrumentos utilizar para poder, de modo metódico e sistemático, analisar e questionar esses “acontecimento da criação”.

Foi esse esforço de objectividade, de encontrar as palavras certas para descrever determinados processos, tentando no entanto não desvirtuar completamente a natureza móvel e em contínuo devir desses mesmos processos, que caracterizou a escrita deste texto. Foi necessário encontrar referências e imagens que pudessem permitir a quem lê este texto (que não está na posição de quem vê um dos espectáculos ou participa de uma das oficinas) ter entre mãos um objecto que permite observar de um novo ângulo a criação do Projecto Karamázov, acrescentando-lhe uma visão crítica e objectiva, que incorpora em si o objecto artístico (subjectivo, não científico, não completamente racional e não completamente justificável). A arte não pode e não deve ser justificada, mas o estudo da arte deve ter o maior número de instrumentos objectivos possível para tornar esse estudo e as discussões à sua volta válidas, coerentes, concretas, consequentes.

Perseguindo este propósito associei a “descrição exterior” dos vários momentos do processo a uma “descrição interior” dos mesmos, explicando o que acontece por dentro das acções criativas. Tentei também construir uma rede de pensamentos e referências que permitem a quem lê associar este objecto desconhecido a outros mais familiares, e por isso facilitar a criação de sentidos. Incluí outros materiais que permitem alargar essa visão: fotografias, vídeos, materiais gráficos, etc., relativos às várias fases.

Olhando para trás (e para a frente também, com os olhos da imaginação, uma vez que o Projecto ainda não está concluído) verifico que realmente a imagem da rede ou teia é a que melhor serve para ter uma “vista geral”. Sabendo que atrás de cada intersecção da teia, de cada nó da rede existe uma porta de entrada para uma nova teia e uma nova rede, e assim infinitamente, como nas representações do infinito criadas por Escher nos seus diagramas⁷. Eu própria arrisquei nessa representação gráfica do projecto nas suas actividades e da tese no seu desenvolvimento⁸ por achar que esse modo de representação exprime com mais clareza o conceito que se pretende desenvolver. Também aqui nos ligamos a uma ideia das primeiras linhas deste texto e dos primeiros momentos de trabalho do projecto — a ideia da correspondência: *o que está em cima é igual ao que está em baixo, o que está em baixo é*

6 BANU, G. Peter Brook. *Hacia un teatro primero*. Traducción Cristina Piña. Edición Aumentada. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires, Argentina, 2006. p. 111.

7 <https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~ommartins/seminario/escher/escher2.html>

8 Neste texto, *Representações Gráficas do Projecto Karamázov*, pp. 24-25.

*igual ao que está em cima*⁹. Este *igual* não quer dizer igual no sentido absoluto matemático, mas sim igual no sentido em que *se trata da mesma coisa*. Ou seja, olhar para o guião de um espectáculo ou esmiuçar as reflexões e sentimentos que esse espectáculo em cena provocou num determinado espectador, é no fundo, olhar para a mesma coisa através de dois ângulos diferentes, e sem deixar de reconhecer as passagens que houve entre esses dois ângulos de visão, que não são indiferentes. Trata-se da mesma coisa mas com as infinitas variações que uma mesma coisa apresenta, segundo quem a olha, como a olha, quando a olha, com quem a olha, em que contexto a olha, etc.,etc.. Como disse a propósito de Dostoiévski numa das cartas de resposta a um dos espectadores de *Ivan ou a Dúvida*¹⁰, “Dostoiévski não simplifica, torna complexo”. Eu também não pretendo simplificar aquilo que sei que não pode ser simplificado. Quero sim permitir a mim mesma e a outros observadores e leitores, a possibilidade de melhor interpretar essa complexidade. Há aqui um mecanismo de grande atenção e disponibilidade que exige de quem observa tempo, vontade, espaço. Mas também admitimos a leveza da mudança de perspectiva. E a ligeireza da mudança de tom. E o prazer de nos afundarmos na zona menos racional dessa observação, porque também ela nos conta alguma coisa sobre essa coisa que observamos.

Poderíamos ser acusados de inconsequência, ou seja, todo este processo infinito não leva a lado nenhum exactamente por ser infinito e por se admitirem todas estas possibilidades de leitura e perspectiva. E é aí que entram a objectividade e os factos — a ciência vem finalmente em meu auxílio e eu peço-lhe humildemente desculpa pelas tantas vezes que a insultei (não por não saber o seu valor mas por saber que os seus métodos me iam exigir muito tempo que, colocado ao lado do outro tanto tempo que preciso para me deixar afundar na intuição da criação, todo esse tempo junto podia não caber no meu tempo de vida — de escrita, de realização de doutoramento, de horas disponíveis para fazer o que tem de ser feito). Para que este processo infinito não seja vão, inglório ou inconsequente, temos de nos cingir aos factos, muitas e muitas vezes, voltar aos factos: aos números, aos acontecimentos objectivos, àquilo que outros antes de nós já estudaram e puderam verificar. Avançando com este rigor, tal como nos diagramas de Escher, conseguimos fazer coincidir paradoxalmente a ideia de infinito com a de finito, o objectivo com o subjectivo, o palpável com o imaterial, o racional com o intuitivo.

Foi esta ponte que a escrita da tese me permitiu desenvolver, uma ponte entre a criação artística mais livre possível e o rigor (quase) científico mais exigente possível. Já Peter Brook falava desta conciliação para que devíamos tender no fazer teatral — entre a liberdade e o rigor.

É importante referir ainda a natureza inconclusiva desta conclusão. Por dois motivos principais. Primeiro porque de facto o Projecto Karamázov ainda não está concluído, em relação ao seu planeamento (temos ainda o terceiro espectáculo da trilogia, *Aleksei ou a Fé*, por realizar) — esta situação e o seu porquê já foram mencionados no Capítulo 4¹¹ deste texto.

Segundo, porque de facto o que acontece no acto de olharmos para uma coisa é verificarmos que ela nunca está concluída porque nos leva por caminhos que poderemos até já conhecer ou, ao contrário, deles ainda não possuímos qualquer noção. E se daqui a 10 anos eu voltar a pegar neste projecto, nesta tese, nestes acontecimentos, e quiser falar deles novamente, ou pensar sobre eles ou fazer algo de novo a partir deles, seguramente aquilo que vou observar terá já uma nova realidade. A memória não é algo fixo, definido, definitivo,

9 Neste texto, Capítulo 1, *Avizinhar-se — delinear um território, desenvolver um código*, pp. 27-32.

10 Neste texto, *Cartas ao Projecto Karamázov*, p. 474.

11 Neste texto, capítulo 4, *Aleksei ou a fé*, p. 371.

estanque e imóvel, guardado numa qualquer gaveta do cérebro. A memória está viva e sempre que a evocamos, ou por ela somos invocados, estamos a transformá-la. A memória — que é um dos temas principais do espectáculo ainda não realizado deste projecto.

As conclusões que tiramos aqui são mais um degrau na escada, ou mais uma linha no digrama de Escher, têm a sua lógica, a sua coerência, a sua história, a sua razão de ser e de serem como são, mas não são estanques, nem desligadas do que está para trás e do que está para a frente.

A propósito de ligações (pontos de vista, deslizamentos, linhas tangenciais) quero deixar aqui o breve testemunho de uma outra experiência artística (na qual ainda estou a participar), marcante e potente para mim, e que tem elos de ligação com o Projecto Karamázov. Trata-se do projecto “Primeiro Encontro” do Teatro Viriato, para o qual fui convidada enquanto Artista Associada deste teatro. É um projecto de criação artística em colaboração com um grupo de reclusos do Estabelecimento Prisional do Campo, descrito do seguinte modo na página do Teatro Viriato:

PRIMEIRO ENCONTRO

Artistas Associados e Companhia de Música Teatral

Desde novembro de 2019, um grupo de reclusos do Estabelecimento Prisional do Campo, em Viseu, tem sido desafiado a cruzar a música com o teatro, a voz com o movimento e a ter o seu Primeiro Encontro com o processo criativo artístico. É o resultado do projeto desenvolvido pela Companhia de Música Teatral e pelos Artistas Associados, Ana Bento, Graeme Pulleyn e Sónia Barbosa, a convite do Teatro Viriato. Uma experiência artística que é agora partilhada.

O desenvolvimento de um trabalho artístico regular junto de grupos específicos da sociedade com o objetivo de estabelecer relações e criar experiências que ajudem a construir valor social, que permitam transformar cada um e, conseqüentemente, o mundo tem sido um dos eixos de ação do Teatro Viriato.¹²

Para esta experiência, muito nova e muito desafiadora, em que fazemos propostas de criação e de abordagem às linguagens do teatro e da música, decidi levar algumas inspirações do material dos *Irmãos Karamázov* que tenho agora entre mãos (referente à temática de Aleksei Karamázov, que estou a desenvolver, estudar e analisar). Os motivos para esta escolha são vários: exactamente por estar a trabalhar sobre isto tinha muitos estímulos presentes, e porque havia vários temas transversais que faziam muito sentido também no contexto daqueles homens, reclusos, nomeadamente, a justiça e o poder. Acabei por seleccionar uma história a partir de Livro Quarto *Lacerações*¹³ onde se conta como um homem (pobre, fraco, indefeso) é humilhado publicamente por outro homem (rico, forte, poderoso), como o filho desse homem humilhado assiste a essa humilhação e depois se acompanham os efeitos que esse acontecimento produz no espírito e na consciência dessa criança. O propósito era evidenciar os temas do poder e da (in)justiça, muito presentes no contexto dos reclusos, e também as consequências de uma acção deste género num espírito frágil como é o de uma criança. Este tema e também alguns excertos escolhidos foram trabalhados de diversos modos e com diversas abordagens, tendo também os restantes artistas envolvidos dado as suas contribuições e leituras, e, como referi inicialmente, este processo ainda se encontra em desenvolvimento. É de assinalar por agora que essa proposta tem produzido imensas situações e momentos de criação repletos de sentido e pertinência no contexto em que se

¹² <https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/primeiro-encontro-1/>

¹³ DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa. Cap. III *Encontro com escolares*, Cap. VI *Laceração na isbá*, Cap. VII *E ao ar puro*. pp. 182-186/201-217.

desenrolam. O projecto tem características próprias, desligadas do Projecto Karamázov, mas aqui está mais uma ligação concreta e factual que se pode associar à nossa teia de acontecimentos, e que reforça esta ideia de *devir* e de infinitas possibilidades de utilização destes mesmos temas.¹⁴

Para além desta linha tangente que une o Projecto Karamázov e o projecto Primeiro Encontro do Teatro Viriato, o Projecto Karamázov tem as suas próprias linhas ainda em desenvolvimento. A criação do espectáculo *Aleksei ou a Fé* é a principal neste momento, e que já está planeada com estreia para Fevereiro de 2021. Associados a esta criação esperamos realizar ainda alguns encontros pedagógicos. Esperamos também conseguir apresentar a nossa trilogia *karamazoviana* em conjunto, no mesmo espaço. Para isso temos feito negociações e propostas a diversas entidades. Há ainda linhas invisíveis, apenas no plano da imaginação, mas que nos inspiram e voltam de vez em quando à tona e ao centro da nossa atenção, como por exemplo a ideia de fazer um espectáculo usando como tema principal o filho bastardo Smerdiakov. Numa das cartas da nossa correspondência *karamazoviana*¹⁵ este tema veio ao de cima, quando uma espectadora de *Ivan ou a Dúvida* pergunta porque o banimos (o que não é verdade — Smerdiakov não foi banido, mas poderia seguramente dar origem a muito mais material cénico).

Fechamos aqui uma etapa, fundamental, de grande envergadura, profundamente enriquecedora para nós, a da escrita desta tese, sabendo que esta porta aqui fechada poderá a qualquer momento ser reaberta, sempre que para isso haja uma razão suficientemente forte.

Nada é definitivo, foi o que compreendemos.

14 Para consultar o registo deste projecto pode aceder-se ao blog criado para esse efeito <https://arte-da-fuga.blogspot.com/2020/02/jogando-com-dostoevsky-e-camus.html>

15 Neste texto, *Cartas ao Projecto Karamázov*, pp. 481-485.

Projecto Karamázov —

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução António Pescada. Relógio D'Água Editores. Março, 2012, Lisboa.

DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005.

DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Volume I e Volume II. Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Edição: Editorial Presença, Fevereiro de 2014.

Bibliografia secundária

ALLAIN P. e HARVIE J. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Routledge Taylor and Francis Group. London, New York. First published 2006.

AUSLANDER, P. *Theory for Performance Studies. A student's guide*. Routledge. USA, Canada, 2008.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra, 5ª edição revista, GEN, Forense Universitária.

BANU, G. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Traducción Cristina Piña. Edición Aumentada. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires, Argentina, 2006.

BARBA, E. *A canoa de papel — Tratado de Antropologia Teatral*. Editora HUCITEC. São Paulo, 1994.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução João Bénard da Costa. Edição ilustrada. 3ª edição. Edições Antígona, Lisboa 1988.

BROOK, P. *O diabo é o aborrecimento — conversas sobre teatro*, Edições Asa, 1ª edição 1993.

BROOK, P. *The open door: thoughts on Acting and Theatre*. First Anchor Books Edition, January 2005.

BROOK, P. *There are no secrets. Thoughts on Acting and Theatre*. Reprinted by Bloomsbury Methuen Drama, 2014. Published by arrangement with Pantheon Books, New York.

CAVALIERE, A. e VÁSSINA, E. (orgs.) *Teatro Russo. Literatura e Espectáculo*. Ateliê Editorial, Brasil, 2011.

CINTRA, L.M. *Cinco conversas em Almada*. O sentido dos Mestres. Companhia de Teatro de Almada. 1ª edição, Março, 2015.

- DUBATTI, J.. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, São Paulo, 2016.
- FORTIER, M. *Theory/Theatre. An Introduction*. Second edition published 2002 by Routledge. London, USA, Canada.
- FRANK, J. *Dostoiévski. Um escritor em seu tempo*. Tradução Pedro Maria Soares. Edição Mary Petrusiewicz. Companhia das Letras.
- HAN, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*. Tradução (do alemão) Gilda Lopes Encarnação, Relógio D'Água, setembro 2014.
- LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind. Edição Cosac & Naif, 2008.
- MILLER, H.. *Trópico de Capricórnio*. Tradução Fernanda Pinto Rodrigues. Biblioteca Visão, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Tradução M. de Campos. Publicações Europa-América, Lda. Setembro, 2002.
- NIETZSCHE F. *Genealogia da moral: Uma Polêmica*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tradução: Eduardo Brandão, wnif martinsfontes, SÃO PAULO 2010. <https://needoc.net/a-potencia-de-existir-onfray>
- O CAIBALION, *Estudo da Filosofia Hermética do Antigo Egito e da Grécia*, Autores: Os 7 Iniciados. www.gnosisonline.org.
- PARREYSON, L. *Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. Maria H. N. Garcez e Sylvia M. Carneiro, São Paulo: Edusp, 2012.
- PASOLINI, P.P. *La Divina Mimesis*. Oscar Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore S.p.a., Milano. I edizione Oscar scrittori del Novecento (ora Oscar scrittori moderni), Outubro, 2006.
- PASOLINI, P.P. *Scritti Corsari*. Garzanti Editore s.p.a., 1975, 1990. Garzanti Libri s.p.a., 2000, 2001. Quarta ristampa maggio 2005. Italia.
- ROUBINE, J.-J. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SARRAZAC, J.-P. *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltés*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. Perspectiva, 1ª edição, S. Paulo, 2017.
- SARTRE, J.-P. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Rita Correia Guedes. Fonte: *L'Existentialisme est un Humanisme*. Les Éditions Nagel, Paris, 1970.
- SENELICK, L. (edited by) *Theatre Arts: on Acting*. Routledge Theatre Classics. Routledge Taylor and Francis Group. London, New York. First published 2008.
- STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Civilização Brasileira, 7ª edição, 1994.
- STEIN, P. *A Palavra e a Cena. 32º Festival de Almada - O sentido dos Mestres*. Edição Companhia de Teatro de Almada, 2016.
- TOLENTINO MENDONÇA, J. *A Papoila e o Monge*. Assírio & Alvim, Dezembro de 2019.
- TOLENTINO MENDONÇA, J. *Elogio da sede*. Quetzal, Obras de Tolentino Mendonça, Lisboa. 1ª edição abril 2018.
- WALLACE, D. F. *Consider the lobster — and other essays. Joseph Frank's Dostoevsky*. Little, Brown and Company. New York, Boston. 2006.

Artigos/ Ensaio

ALFARROBINHA, L. I. Cavaco, *Ao encontro da natureza através da poesia Haiku de Matsuo Bashô*, Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de mestre em Estudos Orientais, variante Estudos Japoneses, Faculdade de Ciências Humanas, Setembro de 2015. <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/19227/1/MESTRADO-DISSERTA%C3%87%C3%83O.pdf>

AULISA, I. e CARNEVALE, L., *Introduzione e commento - Il vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, Rapporto Confidenziale, rivista digitale di cultura cinematografica | digital magazine about cinematic culture 12/04/2016. <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=36243>

BERNARDINI, A., *Dostoiévski e Púchkin*. RUS (São Paulo), 6(6), 13-20, 2015. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2015.108588>

BIBLIOTECA LFG, *Friedrich Nietzsche - BIOGRAFIAS*. São Paulo, 14 de Janeiro de 2010. Produzido pela equipe da Biblioteca LFG.

CIACCIO, P., *Il vangelo secondo Pasolini*, in Finestre, excerto de uma carta de Pasolini a Lucio Caruso da Pro Civitate Christiana, fevereiro 1963, <http://www.fides-et-film.org/pub/2007-GE-Ciaccio-Pasolini.pdf>

DIOGO, L. M., *Dostoiévski, Nietzsche e o niilismo ocidental*, REVISTA SEARA FILOSÓFICA, Número 14, Inverno, 2017, pp. 137-152, ISSN 2177- 8698.

DW BRASIL – Notícias e análises do Brasil e do mundo, Secção Cultura, *Alemanha celebra 200 anos da morte de Schiller*, 09.05.2005. <https://p.dw.com/p/6ccw>

FERREIRA, Vergílio, *A importância de Dostoiévski na literatura*, in 'Situação Actual do Romance', Março, 1964. <http://www.citador.pt/textos/a-importancia-de-dostoi-evski-na-literatura-vergilio-antonio-ferreira>.

FREUD, Sigmund, *Dostoiévski e o Parricídio*, in DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*, Posfácio, Tradução António Pescada, Relógio D'Água Editores, Março 2012, Lisboa, pp. 769-783.

GOMES, Álvaro C., *Baudelaire e a linguagem das correspondências*, in *Revista Criação & Crítica*, v.9, 2012. 128-139. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i9p128-139>.

GOMES, R. M. de Magalhães, *A escrita freudiana do pai-sintoma*, *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. *Ágora* (Rio J.) vol.6 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2003. Print version ISSN 1516-1498. On-line version ISSN 1809-4414. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982003000200006>.

LAKSIN, Vladimir *Il giudizio su Ivan Karamazov*, in DOSTOIÉVSKI, F. *I fratelli Karamázov*. Tradução de Agostino Villa. Editora Einaudi, Turim, 2005, pp. XI-XLIII.

LUDOVICI, A. M., *Hitler & Nietzsche*, Counter-Currents Publishing. Books Against Time. <https://counter-currents.com/2012/01/hitler-and-nietzsche/>

MALTESE, C., *Toni Servillo: il suo teatro specchio d' Italia*, in La Repubblica.it, Archivio, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/01/09/toni-servillo-il-suo-teatro-specchio.html>, Jan 2003.

MORAES, D., *Biografia completa de Freud*, <https://pt.scribd.com/doc/89039153/Biografia-Completa-Freud>

MORAES, R. J. B., *O grande russo também era um niilista: Dostoiévski à luz de Nietzsche*, in *Revistas Eletrônicas*, www.marilia.unesp.br/filogenese, Vol. 8, 2015.

NOGUCHI, E. Armaroli, *Revolta, niilismo e religiosidade: a ontologia da liberdade em Dostoiévski*, XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. USP — São Paulo, Brasil, 13 a 17 de Julho de 2008.

https://www.academia.edu/30855651/O_Dostoiévski_do_Joseph_Frank_tradu%C3%A7%C3%A3o_David_Foster_Wallace

OLIVEIRA, C. Costa, *O niilismo russo e a saída de Dostoiévski para o problema*, Publicação Horizonte, Belo Horizonte, v. 9, n. 20, pp.171-176, Jan./Mar. 2011 - ISSN: 2175-5841.

PEREIRA, G. G., *Os detratores de Freud e a resistência da psicanálise*, [https:// www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/ os-detratores-de-freud-e-resistencia-da-psicanalise-118527/](https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/os-detratores-de-freud-e-resistencia-da-psicanalise-118527/)

PLASSARD, D. *O pós-dramático, ou seja, a abstracção*. *Sinais De Cena*, 14-20, 2017, Obtido de <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12975>.

SCHNAIDERMAN, B., *Crítica ideológica e Dostoiévski*, *Trans/Form/Ação*. Print version ISSN 0101-3173. *Trans/Form/Ação* vol.1 Marília 1974. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731974000100008>

SERRA, J. P., *O anúncio da morte de Deus*, *Revista Didaskalia RD* - 1991 - Vol. 021 - Fasc. 1 *Didaskalia*. Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa.

SOUTO MAIOR, P. Silva, *O devir da angústia: um diálogo entre Kierkegaard e Dostoiévski*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Catalogação: www.sisbin.ufop.br

WALLACE, D. Foster, *O Dostoiévski do Joseph Frank*, Tradução Guilherme Bandeira, <https://usp-br.academia.edu/GuilhermeBandeira>, de Wallace, D. Foster, *Joseph Frank's Dostoevsky, Consider the Lobster and Other Essays*. Black Bay Books, Little, Brown and Company, 2006, 1st. Ed.

Sítios na internet

<http://creta.teatrodacidade.pt/actividades/ermafrodite/>

(sítio do Evento Creta/Viseu)

<https://www.youtube.com/watch?v=ak6rl-j07QU>

(Andrei Tarkovsky - Poetic Harmony I The Cinema Cartography)

<https://www.youtube.com/watch?v=qsh97jflGZk>

(Prelúdio VII Muito Moderado de Luís de Freitas Branco)

<http://notaterapia.com.br/2016/04/14/o-que-e-um-rizoma-o-conceito-de-deleuze-e-guattari-explicado-em-um-breve-video/>

(Joseph Vogl conversa com Alexander Kluge sobre Deleuze e Guattari)

<https://pt.wikipedia.org/wiki/It%C3%A1lia#Unifica%C3%A7%C3%A3o>

(Sobre a unificação da Itália)

<https://dizionario.internazionale.it/parola/italietta>

(Dizionario internazionale)

https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Vangelo_secondo_Matteo#Riconoscimenti

(Il vangelo secondo Matteo)

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1507499-quem-realmente-matou-pier-paolo-pasolini.shtml>

(Quem realmente matou Pier-Paolo Pasolini)

https://www.babelmatrix.org/works/it/Dante%2C_Alighieri-1265/La_Divina_Commedia._Inferno._Canto_I./pt/4213-A_Divina_Com%C3%A9dia._Inferno._Canto_I.

(DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*)

https://capuchinhos.org/biblia/index.php/Evangelho_de_S%C3%A3o_Mateus

(Evangelho de São Mateus, a Bíblia)

<http://www.katsushikahokusai.org/>

(sítio dedicado à obra de Katsushika Hokusai)

<http://espacoememoria.blogspot.com/2011/03/dialogo-com-as-imagens-iniciacao.html>

(sítio Espaço e memória, Associação Cultural de Oeiras)

<https://www.cmjornal.pt/insolitos/detalhe/icones-de-igreja-ortodoxa-brilham-sem-explicacao>

(CM Jornal)

<https://www.culturagenial.com/pintura-corporal/>

(sítio Cultura Genial)

<http://www.museudelamego.gov.pt/marionetas-javanesas/>

(sítio Museu de Lamego)

<https://www.youtube.com/watch?v=Rasho1zv-co>

(Músicas de Georges Ivanovitch Gurdjieff - Thomas De Hartmann)

<https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~ommartins/seminario/escher/escher2.html>

(sítio Ciências Universidade de Lisboa)

<https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/primeiro-encontro-1/>

(sítio do Teatro Viriato)

<https://arte-da-fuga.blogspot.com/2020/02/jogando-com-dostoevsky-e-camus.html>

(blog Arte da Fuga)

